Willy Lange

Blumen im Hause

DATE DUE

Blumen im Hause

Webers Illustrierte Gartenbibliothek

von Willy Lange

Band VII

Blumen im Hause

von

Willy Lange

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig

1 9 2 6



Bauernstrauß

Blumen im Hause

von

Willy Lange

Mit sechs bunten
und 111 einfarbigen Bildern

1.—4. Tausend

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig
1926

Meiner Frau
zu eigen

Dem Andenken
an unser Klärchen geweiht

Inhalt

Einführung.

Wer mich von der Seite meines gartenkünstlerischen Wirkens kennt, könnte glauben, dies Buch sei ein später Seitentrieb an meinem Lebensbaum. Darum muß ich sagen, daß sein Inhalt vielmehr eine Wurzel meiner Lebensarbeit ist.

Ich erinnere mich, daß meine ersten lebhaften Farbeneindrücke als Stadtkind von dem gestickten Blumenteppich kamen, auf dem ich spielte, und ich erfuhr später, daß „Nini" eins meiner ersten eigenen Worte war, mit dem ich „Blümchen" nachsprechen wollte. Meine Mutter sang mich mit dem Mailied in den Schlaf: „Laß uns an dem Bache die Veilchen wieder blühn". Bei meinem ersten Freund, dessen Mutter in der Potsdamer Straße Berlins eine Blumenhandlung hatte, band ich die ersten Sträuße; sorglich auf Draht gepiekt und mit einer Manschette darum, wie man es damals machte. Die Blumen führten mich dann in die Natur, und sie durchstreifte ich lieber und schneller, wo sie erreichbar war, als die Klassen des Wilhelmsgymnasiums.

Naturliebe war entscheidend für meine Berufswahl. Das Studium der Naturwissenschaft galt damals als „aussichtslos" und führte nur mit Mathematik verbunden zum Beruf des Oberlehrers. Vor die Wahl gestellt zwischen Theologie und Handwerk, „das mich ernähre", wie mein Vater sagte, wählte ich eins, das mir am meisten naturverbunden schien. Die mit der Theologie verbundene nützliche Tierzucht einer Landpfarre, die mich locken sollte, schien mir ein zu weiter Umweg zur Natur.

Von der Gärtnerei – damals war sie, verglichen mit heute, in ihren Anfängen – kannte ich nur die Erzeugnisse in den strahlend beleuchteten Schaufenstern der Blumenläden. Doch ich ahnte etwas von einem Gestaltungswillen, der über die Natur hinausstrebte, ich ahnte „Kunst". Meines Vaters, des Komponisten Gustav Lange, am meisten verbreitetes und heute noch lebendiges Musikstück ist das „Blumenlied". –

Meine eigene spätere Grundforderung der Pflanzenvereinigung nach dem Vorbild der Natur, aber in künstlerischer Steigerung, und ihre grundsätzliche Scheidung in Physiognomie und Charakter konnte ich viel früher und, wörtlich genommen, „handgreiflich" im Strauß verwirklichen als in den Gestaltungsmotiven des Gartens. Zwischen Blumenschmuck und Gartengestaltung besteht ja nicht nur ein äußerlicher, im gleichen Stoff begründeter

Zusammenhang, sondern tief innerlich sind die geistigen Triebkräfte, mit dem Ziel beider als „Kunst", verwurzelt in der Natur als Vorbild einerseits und im Menschen mit seinen „Ideen" andererseits. „Wir wissen von keiner Welt als in bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst als die ein Abdruck dieses Bezuges ist" (Goethe).

Blumen im Hause will zunächst sagen, daß sich dieses Buch mit fertigen Pflanzen und Pflanzenteilen als Schmuck befaßt, während eingehende Darstellung ihrer Zucht und Pflege eine andere Aufgabe sein würde. „Blumenfreude" ist daher das Gesamtziel der ersten 12 Hauptstücke. Damit diese lesbar bleiben, ohne Störung durch oft wünschenswerte Anmerkungen im einzelnen, sind letztere zusammengefaßt als „Bunte Blätter". Die „Blumen-Bilder" sollen Beispiele geben. Sie ließen sich unbeschränkt vermehren, aber die geringere Zahl läßt um so eingehendere Betrachtung erhoffen.

Blumen im Hause will weiter sagen, daß sich das Buch an die Blumenfreunde wendet, aber in der Hoffnung, daß auch das berufliche Blumenkunstgewerbe besonders zum Seelischen seines Tuns eine Brücke gewinne und dadurch wieder zum Herzen fachlich unbefangener Menschen: was uns für Seele und Geist Blumen im Hause sein und werden können, wollte ich in diesem Buche zeigen und Wege zur Blumenkunst weisen, indem ich für das Lehrbare feste Grundsätze gebe. Das Lehrbare beruht auf dem Gesetzmäßigen, und nur das Gesetzmäßige ist lehrbar. Aber „Kunst" und „Gesetzmäßigkeit" gelten vielen als Gegensätze, die einander ausschließen. Das ist aber nur bedingt richtig, wie weiterhin erwiesen wird. Das „Gesetz" wird immer nur im Rückblick gewonnen, sowohl im Rückblick auf Natur als auch im Rückblick auf Kunst. Wenn wir bei unserer Betrachtung einer Fülle von Wiederholungen in der Natur bewußt werden, folgern wir daraus „Gesetze"; d. h. wir suchen etwas unserem menschlichen Denken Gemäßes in der Natur, und soweit wir solche „Gesetze" zu sehen glauben, ist uns die Natur verständlich (von Verstand abgeleitet); aber eben nur so weit verständlich und innerhalb unserer menschlichen Denkgesetze.

Wir sehen z. B. verschiedene Pflanzenarten: von ihrem eigentlichen „Leben" wissen wir sehr wenig, nur von Lebensäußerungen eine ganze Menge Einzelheiten und einige Bedingungen von Zusammenhängen: wir sehen z. B. daß eine Buche immer der anderen ähnelt, eine Eiche der Eiche und so fort. Welches Gesetz liegt nun zugrunde, damit eine Art immer den ihr eigenen gleichen Eindruck macht, welcher bei aller Verschiedenheit der Lebensschicksale jedes einzelnen Wesens und seiner einzeltümlichen (individuellen) Form immer gleichsam als Gestaltungswille, als vorbildliches Gestaltungs-

ziel (Idee) – in ihr nach Ausdruck ringt? Welches Gesetz der Gestalt? Die botanische Wissenschaft hat es aufgestellt in der Lehre von den Blattstellungs- und Knospen-Verhältnissen, die sich in bestimmter, jeder Art eigenen Zahl ausdrücken. Wer also als Künstler einen Baumzweig „richtig" zeichnen will, muß sein Formgesetz kennen: aber nur ein sicheres Meßwerkzeug ist dadurch gegeben, das vor Fehlern bewahrt. Nun läßt sich ein Baumzweig auch richtig zeichnen, wenn der Künstler in jedem Falle ein Naturmodell vor sich hat, er braucht von Blattstellungsverhältnissen nichts zu wissen. Bei der Wiederholung in der Natur wird er die Blatt-(Knospen- und Zweig-)stellungsverhältnisse für die Einzelart entdecken. Er wird aber bei jeder neuen Art neue Einzelbeobachtungen machen müssen. Kennt er dagegen das Gesetz, daß jede Art ihre bestimmten Verhältniszahlen zwischen Blattmenge und Umgang um den Zweig (Trieb) besitzt, so ist sein Denken (Verstand) von vornherein bei der Beobachtung darauf gerichtet; das Gesetz ist ihm als ein Hilfsmittel von Wissen und Erfahrung zur Verfügung gestellt, um bei künstlerischem Neuschaffen den Arbeitsweg abzukürzen.

Gleiches gilt, als weiteres Beispiel, für die Beobachtung der Gesellschaftung verschiedener Pflanzenarten zu Lebensgemeinschaften in der Natur. Die „Gesetze" hierfür hat die botanische Ökologie aufgestellt, nachdem sie von Künstlern durch Beobachtung geahnt waren. Nun kann kein Maler, kein Schriftsteller eine Landschaftsschilderung mit falscher Pflanzengesellschaft noch wagen. Wenn also in diesem Buch von einem „landschaftlichen Gesetz" gesprochen wird, so ist das kein Gesetz, aus dessen Erfüllung ein Kunstwerk entstände, sondern ein in zwei Worte zusammengefaßter Hinweis auf das, was Naturbeobachtung unserem Verstande begreiflich macht und ein abkürzendes Hilfsmittel. Solcher Hilfsmittel gibt es viele, und ihr Wert liegt darin, aufzufordern, das Vielerlei der Erscheinungen unter gemeinsame Gesichtspunkte zu bringen, um dann andere Naturerscheinungen mit tieferer Erkenntnis und Ahnung zu durchdringen.

So wenig, wie nun aus der Erkenntnis eines Blattstellungsgesetzes das „Leben" einer Pflanze erklärt wird mit seinen unzähligen schicksalhaft entstehenden Wandlungen, so wenig entsteht aus unserer Erfüllung des landschaftlichen Gesetzes „Kunst". Der Mensch als Künstler gibt zum Gesetzmäßigen der Natur noch „etwas" hinzu von seinem Leben; indem er ein Kunstwerk schafft, nimmt er die Natur als Rohstoff, um sie nach seiner Art neu zu bilden.

Ebensowenig wird aus der Anwendung ökologischer Gesetze ein Gartenkunstwerk. Das möchte ich einmal ohne Einschränkung betonen, weil ober-

flächliches Urteil es leicht hat, Lehren als „unkünstlerisch" zu verdächtigen, indem man nicht sieht oder nicht zu sehen vorgibt, daß alle Lehren, wie jene Gesetze, nur gleichsam Handwerkszeug sind und nach meiner Überzeugung nichts anderes sein sollen. Das bezieht sich auf meine gesamte gartenkünstlerische Lehre. Was ich als Künstler schaffe, ist mein Werk, meine Tat; was ich zu lehren suche, soll anderen nur nützen und helfen, das „Handwerkszeug" leichter zu benutzen, das ich mir erst zum größten Teil selber schnitzen mußte.

Was dieses „Etwas" sei, das ein Werk zum Kunstwerk macht, ist schwer zu sagen, so wenig, wie zu erklären ist, was Leben zum Leben macht. Sicher wird dieses „Etwas" als Veranlagung gegeben, als Keim jedenfalls. Aber diese Veranlagung, dieser Keim läßt sich bilden; und da setzen wieder die Lehren ein, die Lehre von der Kunst, um die man sich seit Jahrtausenden bemüht. Gerade die bedeutendsten Künstler aller Kunstgebiete suchen im Rückblick auf ihr Werk sich und anderen Rechenschaft zu geben über ihre Triebkräfte im Tun und Lassen. Aus der Gesamtheit solcher Werke und Rückblicke hat man dann „Kunstgesetze" zu formen gesucht, die genau dem entsprechen, was ich von den von uns Menschen entdeckten „Naturgesetzen" sagte.

Solche Gesetze als verstandesmäßige Abkürzung einer Jahrtausende währenden Gefühlsentwicklung zu kennen, halte ich für höchst nützlich. Sie bilden Grundlagen zu neuen Stufen der Entwicklung. Was für den Bildhauer beispielsweise Anatomie, für den Musiker Kompositionslehre, für den Maler Licht- und Farbenlehre, was überhaupt für jeden Künstler das „Wissen von dem bisher Erworbenen" (Tradition, Überlieferung) — das sind für den Gartenkünstler die bisher erkannten Gesetzmäßigkeiten der Natur einerseits und der gestaltenden Kunst andererseits.

Wie nun Kunst wird? Das zu lehren vermag niemand. Um eine gesetzhaft klingende Formel allgemeingültiger Art zu geben, habe ich Kunst als „Steigerung der Natur (im Sinne menschlicher Ideen)" „erklärt". Aber auch diese Formel ist nur Hilfsmittel, um die Lücke zu überbrücken, die zwischen Natur und Menschenkunst besteht und bestehen muß.

Da ich immer ein Pfadsucher war, erfüllt es mich mit Genugtuung, Lehrer meines Berufes sein zu dürfen, früher im Amt an der heutigen Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem und immer durch meine Bücher.

Möchte nun dieses Buch andere Suchende neue Pfade leichter finden lassen; — Blumen im Hause, wie ich so liebe fand, mögen sie lohnen.

Wannsee, den 22. Februar 1925.

Willy Lange.

Blumenfreude

Blüten und Blumen.

Unsere Sprache unterscheidet so fein: **Blüten** sind ihr etwas, das der Pflanze gehört; **Blumen** sind unser. Blüten sind Mittel zur Frucht, sind Glieder der Pflanze, die an ihrem Hochzeitstag ihre Aufgabe erfüllen. Darum sind uns alle unscheinbaren derartigen Gebilde Blüten: bei Eschen, Ahorn, Weiden, Erlen; aber auch bei unseren Obstbäumen sprechen wir von Blüte, weil wir die Gedankenverbindung mit der Frucht knüpfen; auch ihre Vergänglichkeit trägt dazu bei und ihre Menge, die Einzelheiten des Eindrucks zurücktreten läßt. Wer spricht von Blumen bei Orchideen? Ihnen haftet also noch viel Botanisches an; ihre in ihren Einzelteilen nicht offenbar verständlichen Blüten sprechen nicht unmittelbar zu unserem Herzen. Da jede Blume zugleich auch Blüte ist, aber uns nicht jede Blüte eine Blume – so entscheidet im Tiefsten unser Gefühl. Nun gibt es viel mehr Gefühle, als es Herzen gibt, denn jedes ist wandelbar nach Rasse, Alter, Stimmung und Gelegenheit. Da scheint es hoffnungslos, zu einer entscheidenden Klarheit darüber zu kommen: was ist Blüte, was Blume. Und doch besteht der Unterschied und ist für Dinge, die wir später besprechen, bestimmend.

Ich habe nun in meiner Gartenlebensarbeit immer versucht, Klarheit zu schaffen, Grund zu legen für das mit Worten Bestimmbare bis an die Grenze des Aussprechbaren und auf das Unaussprechliche an der Grenze hinzuweisen. Versuche ich, auch hier eine Grenze zu ziehen, die allgemeine Geltung haben kann, so sage ich: „Blume" ist für unser Gefühl eine Steigerung der Blüte. Sobald wir die Blüte künstlerisch schauen, d. h. mit gesteigerten Empfindungen eines Ideals, wird sie **uns** Blume. Wir sehen die Blüte und schauen die Blume, wie Pope sagt:

> **Schaue** sie mit solchen Blicken,
> als **sähst** du sie zum letztenmal.

Die Natur spricht mit uns durch Blüten – die Kunst antwortet mit Blumen. Alle Kunst ist ja immer und immer nur etwas Menschliches: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein".

Die Natur hat keine und schafft keine Kunst, „sie kann immer nur recht handeln", und wenn wir von „Kunstformen der Natur" sprechen hören, so ist das eine Verwirrung der Begriffe, die viele Irrungen erzeugt hat. Schauen wir aber eine Blüte als Blume, so bleibt sie selbst, „von Natur", was sie ist, nur wir stellen uns zu diesem Naturgebilde künstlerisch ein. Wir geben „etwas" von uns hinzu, und nun ist es nicht mehr nur Natur, sondern es wurde unser; es ist eine ganz feine, zarte, künstlerische Schöpfungstat damit verbunden, die wir tun. Daraus entspringt unser Mitgefühl mit der Blume, unsere Blumenfreude, unser Blumenschmerz.

Weil das so zart und fein ist, Blüte und Blume wie Sonne und wie Sonnenschein unterschieden sind, darum ist es eine echt weibliche Kunst, mit Blumen zu wirken. Ich sollte also schweigen. Aber es bedarf gerade das Zarte des Haltes, der Festigkeit, an die es sich anschließt, das Gefühl bedarf des Denkens.

„Wenn Kunst eine Vermittlerin des Unaussprechlichen ist, so scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch, indem wir uns bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt".

Also wollen wir uns nach diesem Goethewort „bemühen", ohne dem Eigenempfinden Fesseln anzulegen.

Da gibt es denn heute schon viele, die Orchideen wirklich als Blumen empfinden; ich rede hier nicht von Nachsprechern, denen Orchideen große Mode sind oder waren, sondern von wirklichen Eigenbeziehungen: unter Frauen vielgereiste, vielbelesene, gerngesehene, wissende, ein wenig selbstherrliche, zigarettenkräuselnde ... und unter den Männern Ästheten, die oft das Wort entzückend schmachten, heute noch Deutsch mit französischen Worten zu veredeln glauben, kurz: Menschen mit kreuzweis ihrem Geschlecht entgegengesetztem Einschlag. Ihnen sind Orchideen, Aroideen, Poinsettien, Daturen und andere exotische Gebilde schon Blumen, während sie einfachen Menschennaturen noch Blüten sind. Mir, um mich zu bekennen, ist die Orchideenrispe als Ganzes in ihrer schwebenden Haltung wohl schon Blume, solange ich mich mit den einzelnen Blüten nicht auseinandersetze.

Dies weist uns auf die Tatsache, daß viele kleine Blüten am gemeinsamen Stiel uns Blumen werden: Reseda, zierliche Herbstastern, Erika, Zweige von Sträuchern und Bäumen, die vor der Blattbildung blühen.

Es gibt eine leicht züchtbare, vielfarbig wechselvolle Sommerpflanze: Schizanthus. Mir ist sie Blume, zarte Rispe, wie voller Schmetterlinge — andere rühmen von ihr, daß sie an Orchideen erinnere, und gewinnen nun erst

die ihnen gemäße Einstellung zu ihr. So führen Gedankenverbindungen zu – verschiedenen – Empfindungen, aber auch Empfindungen zu Gedanken. Und so zeigt sich denn, daß das Reich der Blumen und Blüten geistig-seelische Gebiete umfaßt, die, von hohem Standpunkt gesehen und geschaut, nicht weniger gehaltvoll sein können als andere Reiche menschlicher Beziehungen.

Wie alle Dinge, so kann man auch die Blüten und Blumen in zweifach verschiedener Weise betrachten: entweder man läßt den Eindruck auf sich wirken, „impressionistisch", mit einem Schlagwort aus der Kunstbetrachtungssprache, oder man legt seine eigene Auffassung hinein und erklärt das Hineingesehene als „expressionistisch"; mit anderen Worten: im ersten Falle „objektiv", gegenständlich, im zweiten „subjektiv", selbsteigen. Im Grunde sind das aber Wort- und Gedankenspielereien; ich erwähne sie nur, damit die einfach deutsche Darlegung für „moderne" Gepflogenheiten der Schreibweise nicht minderwertig erscheint – aber um gleichzeitig von diesen Gepflogenheiten abzurücken. Denn unser Verhältnis zu den Blumen bedarf eines derartigen fremden Aufputzes nicht.

Wenn ich sagte: Blume ist eine Steigerung von Blüte in unserer Auffassung, so liegt schon hierin genug von der Tatsache, daß wir mit der Blume gleichsam in persönliche Wechselbeziehung treten: sie spricht zu uns, und wir antworten ihr.

Lassen wir sie sprechen; da ist die Blume ein Teil der Pflanze, ihr zugehörig, ihr ein Ziel. Und die Pflanze ist durch ihren Standort ein Lebensglied in der gesamten Natur. Die Pflanze geht aus der Landschaft hervor, in Abhängigkeit von Klima, Bodenzustand, Höhe und Tiefe, Feuchtigkeit, Wind und Sonnenlicht. Bringe mir einen Strauß, den du auf einer Wanderung gepflückt hast, und ich will dir sagen, wo du warst, will dir die Landschaft und Örtlichkeiten schildern, die du unterwegs besucht hast: über Feld bist du gewandert, zum Wald, am Bach entlang, dort an der Felswand hast du gerastet, auf die Lichtung tratest du, hinunter zum Seeufer, im Kahn fuhrst du zum anderen Ufer – die Seerosen verraten es –, wo Heide und Sandhügel in der Sonne glühen, kehrtest in weitem Wege am Moor zurück durch den Birkenhain über die Wiesen zum hinteren Gartentor und konntest es nicht lassen, da auch noch ein paar Rosen zu pflücken. Ja, aber mit diesen Rosen hast du mir den Strauß verdorben! – Mit diesen schönen Rosen? – Ja, stelle sie in ein Glas allein. So ist's recht! Jetzt ist wieder beisammen, was dir auf der Wanderung durch deutsches Land begegnet ist, was dir von all den Blüten zu Blumen ward.

Jede Blüte erzählt dir als Blume von ihrer Heimat, ihrem Wohnort.

Es hat sehr lange gewährt, bis Menschen diese Erzählung verstanden; sehr lange, bis sie die Heimatsprache der Blumen lernten. Jahrtausende vergingen ohne diese Kenntnis, Maler ahnten noch nicht gar zu lange die Zusammenhänge von Pflanze und Landschaft; die Landschaftsmaler schauten zuerst, daß durch die Pflanzen der Eindruck der Landschaft am deutlichsten ausgedrückt wurde; durch ein paar Pflanzen im Vordergrund lernten sie schließlich den Ort der Handlung ihres Bildes aufs deutlichste anzugeben. Viel später, etwa vor vierzig Jahren, bemächtigte sich die Wissenschaft dieser Erkenntnis und nannte sie Ökologie, die Lehre von den Lebensgemeinschaften an gemeinsamem Wohnort. Noch ehe diese wissenschaftliche Erkenntnis in mein stilles Tal im Thüringer Wald gedrungen war, hatte ich aus unmittelbarem Eindruck im innigen Zusammenleben mit der Natur diese Pflanzengemeinschaften erlebt und daraus die Folgerungen gezogen für mein Lebensgebiet: die Gartenkunst. Es ist immer so: der Künstler ahnt früher, als die Wissenschaft erkennt, oder beide gehen gleichzeitig, ohne Kenntnis voneinander, Wege in gleicher Richtung; und auch der Wissenschaft geht im Forscher das Ahnen voraus. Das Fliegen war jahrtausendelang Ahnung aus Sehnen geboren – bis es gelang. Jedes Kunstwerk ist Erfüllung sehnenden Ahnens, mindestens aber der in die Wirklichkeit übertragene Versuch des Strebens nach einem – Ideal.

Wenn wir die Blume empfinden in ihrem Zusammenhang mit der irdischen und überirdischen Welt, kosmisch, wie man sagt, so ahnen wir ein Ideal der Blumenliebe. Nicht mehr nur ihre Körperlichkeit, ihre Gestalt in Form, Farbe, Duft tritt uns nun entgegen, sondern ihr Leben und Mitleben in Weltbeziehungen, aus Heimatboden geboren, wird uns geistiger, seelischer Besitz. All dieser Beziehungen wird die einzelne Blumenart Gleichnis, Vertretung, Sinnbild. Und dieses Sinnbild ist wandelbar wie unser persönliches Erleben. War's ein heiterer Tag, eine glückliche Stunde, als wir sie in Freude pflückten, war's am Grabe einer Erinnerung im trüben Herbst, war's ein Scheidegruß oder ein ungesprochenes Wort, das sie uns gab – alle tiefsten Herzensregungen haften an dieser Blume und können sie in diesem Sinne weihen zu einem, zu unserem Heiligtum. Verwelkt, zwischen vergilbten Blättern noch läßt sie alles und sich selbst aufleben, wie es damals war, als sie lebte: die Sonne scheint um die gleiche Stunde, die Nebel schauern, erschütterndes Erleben durchrieselt uns wieder; eine arme tote Blume vermag das, die einst zu unserem Herzen sprach.

Man verspottet heute leicht die Menschenzeit, die so feine und beschauliche Schriften hinterließ wie etwa die Adalbert Stifters, oder die ge-

wissenhaften Seelen, die eine rote Rose nur Einem oder Einer weihen — und doch, wieviel ginge endgültig verloren, wenn wir die Achtung vor solchem Empfinden nicht wachhielten! Denn die Achtung vor der Blume als Lebewesen, als Glied der schönen Schöpfung, und die darauf beruhende Schätzung als Mitgeschöpf ist doch die Voraussetzung jeder Blumenfreude und die einzige Begründung des Rechtes, sie uns zu eigen zu machen. Wenn wir die Blume nicht als Geschenk ihres Schöpfers mit tiefer Freude achten — würde dann eine Blumengabe irgendeinen Wert haben, könnten wir dann darauf rechnen, daß diese unsere Gabe geachtet würde? Wer dies beides voraussetzt, muß folgerichtig zugeben, daß die feinsten Beziehungen zur Blume in würdigen Seelen, besonders tief in deutschen, noch lebendig wurzeln — ohne die vielgescholtene „Sentimentalität", mit weniger Worten über das Gefühl, aber mit um so innigerem Gemüt.

Blumenweihe und Opfer.

Ursprünglicher Trieb, sich zu eigen zu machen, was man sich wünscht; dem Tier in dieser Beziehung, wie in so vielen anderen, nahe ist der Mensch. Dem Raub verwandt ist dieses Verhalten zur Natur, aber auch dem Kinde verwandt, das in aller ursprünglichen Unschuld nach allem greift, was ihm erreichbar scheint; die Eroberung der Natur ist dem Menschen als Triebziel eingeboren.

Auf frühester Geistesstufe aber schon unterscheidet sich deutlich das Doppelziel: zum Vorteil oder zur uneigennützigen Freude. Wer die erste Pflanze pflanzte, um Nutzen aus ihr zu ziehen, auch wer vorher ihre „Früchte" in weitestem Sinne nur zu sammeln verstand, um sich zu nützen, wer sie gleichsam jagte wie der Urjäger das Tier, der lebte in Abhängigkeit vom Stoff der Natur; er ging mit seinen Zielen auf im „Materialismus".

Aber wer die erste Pflanze sich nahe ansiedelte, um ihrer Schönheit willen, ja wer die erste Blume pflückte aus uneigennütziger Freude an ihr, sie sich, seinem Körper zum Schmuck oder den Seinen zu eigen machte, der war der Vater all der Gedanken und Empfindungen, die über den Stoff hinausgehend etwas Höheres, will sagen etwas Geistig-Seelisches ahnen; er schuf neben und über sich den „Idealismus".

Was Platon später in Worte faßte, gleichsam in wissenschaftliche Form, das bestätigte der, der die erste Blüte als Blume brach; er war in seiner Weise Künstler, denn er suchte in der nun ihm eigenen „Blume" eine Idee zu verwirklichen.

Die Idee „Blume" aber ist ihr Sein in der menschlich erschauten Vorstellung eines Urbildes höherer Art – „höher", will sagen unirdisch, überirdisch, „metaphysisch".

Als Goethe seine „Urpflanze" aus einem geistigen Durchschnitt der Pflanzengestalten gezeichnet hatte, sagte ihm der schärfere Denker Schiller: „Das ist keine Anschauung, sondern eine Idee". Die Idee der Urpflanze hatte eben für die Vorstellung Goethes diese Gestalt, die er geistig schuf, und als eine Idee des Künstlers Goethe wird sie immer ihren menschlichen Wert haben.

Ebenso ist aber schon Künstler, Idealist, wer aus einer Blume die Möglichkeit einer noch höheren Schönheit ahnt, als gerade der eigen ist, die er vor sich sieht. Auf langem Wege zur Erkenntnis der Schöpfungsmittel wird schließlich der Mensch befähigt, das Ideal, das er über einer Blume schwebend erschaut, durch zielbewußte Züchtung der Verwirklichung nahezuführen; er empfindet nicht mehr nur die Blume als Künstler, er bildet als Künstler an ihr; die Natur gibt ihm den Stoff, er schafft schöpferhaft nach seinem geistigen Bilde seine Blume; und je näher er sein Blumenideal der Wirklichkeit brachte, desto höher stellte er als Künstler wieder sein Ideal. Blumenzüchtung kann ebenso Kunst sein wie jede andere Kunstschöpfung aus anderem Stoff. Der Künstler weiht sein Werk der Mitwelt, und wenn er aus der Zeitlichkeit seines Daseins scheidet, dann lebt sein Werk für die folgenden Geschlechter nicht als ein Ende, sondern als eine Stufe des Erreichten, über die hinweg sie zu höherer Schöne ahnend, sehnend steigen – wieder geführt von Künstlern, d. h. Sehern und Schöpfern geschauter Ideale, die, dem Wesen der „Idee" entsprechend, immer jenseits der Grenze des jeweilig Erreichbaren liegen.

Soll jeder den langen Weg gehen von freudiger Aneignung der Blume bis zur Selbstschöpfung neuer Blumenwesen, wenn er die Fülle der geistigen Blumenwelt erfahren will?

Dies Verlangen würde bedeuten, daß dichten müsse, wer der Dichtung, malen müsse, wer der Malerei teilhaftig werden will, musikalisch schöpferisch sein solle, wer Musik genießen möchte. Die in diesem Abschnitt gegebenen Andeutungen sollen nur beweisen, daß „Ideen" Anfang und Ziel der Blumenfreude sind und auch in der Blume, als Kunstwerk empfunden, die Möglichkeit liegt, wie in jedem Kunstgebiet, Kunst, also Ideale, zu schaffen und zu empfangen.

Es war früher gesagt, daß in dem Augenblick, in dem wir uns zur Blüte neigen, um sie menschlich zu würdigen, sie für uns nicht mehr reine Natur ist, sondern zur Blume wird. Diese Steigerung der Empfindung der Blüte gegenüber ist nichts anderes als eine Weihe. Jede Weihe ist eine Erhebung dessen, was geweiht wird, und dessen zugleich, der weiht, und endlich dessen, dem man weiht. Vielleicht erfordert dieser Begriff der Weihe in unserer raschen Zeit ein längeres Verweilen, umfaßt er doch eine der ersten Regungen menschlichen Geistes über die Natur hinaus in ein geahntes oder vorgestelltes überweltliches Reich. In dieser Vorstellung erst besteht ein geistiger Wesensunterschied zwischen Tier und Mensch; durch sie bildet sich dieser über jenes hinaus. Man fühlte sich einst in Urzeiten abhängig von der Natur und ihren Gewalten; einzelne

traten auf und gaben vor — sie glaubten selbst daran —, Übermenschen zu sein, Zauberer, die die Macht hätten, höhere Gewalten zu bannen mit allerlei irdischen, nur ihnen bekannten Mitteln. Der Zauber ist die erste religiöse Weltanschauung. Geburt und Tod waren die Anfangs- und Endpunkte der Zaubermacht, dazwischen lag das Leben mit seinem Ergehen in der Familie, in der Sippe, im Volk; die lebenswichtigen Arbeiten im Acker, Regen, Sonne, Jagd und Fischfang, Saat und Ernte waren vom Zauberer und seinem Bannsegen oder seinem Bannfluch abhängig. Jene uralten Steinzeichnungen an Höhlenwänden, Tiere darstellend, waren Zauber, Bildzauber: denn wer ein Tier im Bilde gut „getroffen" hatte, erreichte es auch mit seiner Waffe — denn er besaß ein gutes Seh- und Schätzungsvermögen für die Dinge seiner Umwelt. (S. 221 zu S. 9, a.) Insofern hatte der Bildzauber seine tatsächliche Macht. Als erste Kunst hat man ihn gedeutet; aber nicht ein Werk der Kunst war das Ziel, sondern Nutzen durch Bildzauber. Der Schöpfer dieser Zeichnungen war nur insofern künstlerisch unter seinen Mitmenschen begabt, als er die Fähigkeit besaß, sich eine „Idee", eine innere geistige Vorstellung des erwünschten Beutetieres zu machen, nach der er darstellte; er war Ideenbildner und insofern Künstler; sein Ziel aber war Eigennutz durch Zauber.

Dem Ackerbau ging die Viehzucht voraus; nicht so sehr um sie landwirtschaftlich zu nützen, als um Tiererzeugnisse, Milch und dann die Tiere selbst in bestimmtem Alter, Geschlecht, für die von den Zauberpriestern vorgeschriebenen Opfer immer zur Hand zu haben. (S. 221 zu S. 9, b.) Spät erst, als der Ackerbau sich ausgebreitet hatte und die religiösen Vorstellungen sich geläutert hatten aus allzumenschlicher Auffassung von Gaben guter Mächte und menschlicher Gegengabe, von Bestechung und Beschwichtigung schädlicher Gewalthaber der Natur, spät erst wurden Zucht-Tiererzeugnisse zur menschlichen Nahrung benutzt.

Der Begriff des Opfers ist dem der Weihe ein- und untergeordnet. Auch das Opfer wird geweiht, zunächst selbst, durch äußere Reinigung, durch Einhaltung bestimmter Vorschriften; rein, „sündenlos" muß es sein, ein Jungtier, kindhaft, jungfräulich oder jünglingshaft — denn das Tieropfer löst ja das einst so verbreitete höchste und feierlichste, das Menschenopfer ab. Das Menschenopfer ist die feierlichste Weihe des Lebens insofern, als es das Höchste darstellt, was ein Mensch opfern kann. Man muß darin nicht Roheit und Grausamkeit sehen, sondern tiefen Ernst. Dieser tiefste Ernst der schmerzlichsten Hingabe des Lebens an eine Idee war ja auch und ist die Krone aller Märtyrer; die Hingabe des Lebens aus freiwilligem Pflicht-

gefühl an die Idee der Freiheit des Vaterlandes, der Opfertod für das Volk aus Freiheit und Pflicht macht noch uns aus Brüdern Helden; und einst wurden aus Helden Götter. (S. 222 zu S. 10.) Sagas sangen von ihnen. Nur kranke, sterbende Völker können das vergessen; dann aber singen andere, gesunde, von jener Heldentum, sich zum Beispiel. Erinnern wir uns unserer Helden und Heldenzeit, indem wir uns zu ihr bekennen, damit wir leben, unserer Helden würdig!

Ja! –

Weihe und Opfer, aus Zauber hervorgegangen, sind Wurzeln und Ziel unserer edelsten Triebe. Früh trat die Blume als Weihegabe auf. Die Menschen- und Tieropfer wurden mit Blumen – nicht geschmückt, sondern gesteigert im Eindruck ihres Wesens! sie wurden durch Blumen herausgehoben aus der Alltäglichkeit ihrer Genossen. Wie sich der Mensch zum Feste schmückt, auch das ist ja eine Steigerung seines Eindrucks, eine Erhebung über den Alltag, eine Weihe an das Fest, und das Opfer war ja der Höhepunkt des Festes. Und wenn das Opfer verzehrt wurde, erst von den Priestern allein, den bevorzugten Vermittlern zwischen den Menschen und der Gottheit, später von allen Teilnehmern am Opferfest, dann war das eine selbsteigene Teilnahme, Teilhaftigkeit an dem geweihten Opfer, wodurch eine Selbstweihe, ein Anteil an dem Sinn des Opfers erworben wurde. Das sind keine Grausamkeiten, das war einst Religion und ist es bei vielen Völkern auf dieser Weltanschauungsstufe noch.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet – man beachte dies ernstlich – ist die Annahme der Vertretung des Lebensopfers eine Minderung, eine Bequemlichkeit, ein Sichloskaufen. Christus – und andere vor ihm und nach ihm – war erfüllt von der Bereitschaft zum Lebensopfer für die Menschheit; es ist viel leichter, dies zu verehren, als es zu handeln; viel leichter ist es zu glauben, unser Opfer sei durch ihn ein für allemal getan, als es selbst zu tun. Viel leichter ist es, sinnbildlich an seinem Lebensopfer teilhaftig zu sein, wenn wir im Sakrament des Abendmahls Leib und Blut dieses Opfers uns aneignen.

Was ich hier mit wissenswahrem Ernst sage, bedeutet vielleicht frommer Gewohnheit des Glaubens eine Verletzung heiliger Gefühle. Ich wollte aber den Begriff der Weihe und des Opfers im großen Zug vom Urmenschenwesen bis zu Christus und also bis in unsere Tage zeichnen, um die Ehrwürdigkeit des Weihebegriffs aus dem unmeßbaren Alter der Menschenzeit zu erweisen und anzudeuten, daß dieser Begriff, aus tiefster Wurzel in Urzeiten stammend, heute noch am ungebrochenen Stamm seine vergeistigten

Blüten zeitigt. Auf diesem Gedankenwege kamen wir vom Zauber zu Weihe und Opfer und fanden, daß im Laufe der Zeit eine Stellvertretung für etwas früher Übliches eintreten kann. So ist schließlich die Blume, die Blumengabe Stellvertreterin anderer Lebensopfer geworden.

Nannte ich die oben angedeutete Vertretung des Lebensopfers eine Minderung, so ist das zu verstehen vom Standpunkt menschlicher körperlicher Urkraft, in der der Geist noch nur der Lenker körperlicher, sehr irdischer Ziele war. Mit zunehmender Vergeistigung der Menschen wird auch Weihe und Opfer geistiger. Nicht mehr unter den Naturgewalten nur fühlt er sich erschauernd, zitternd um Gnade bettelnd – mit zunehmender Erkenntnis ahnt er Zusammenhänge der Natur, eine wohlgeordnete Wechselwirkung von Kräften und ihren Ergebnissen, statt Chaos empfindet er Kosmos. Statt in Furcht auf Abwehr und Bann und Bestechung bedacht, sieht er, daß er sich in diese Harmonie von Kräften nur sinnvoll einzufügen braucht, um sicher in ihr ein Glied des großen Ganzen zu sein. Aus Furcht und Unterdrückung gegenüber anderen Naturwesen wird Achtung und Liebe. Der einst in Indien eingewanderte Teil der nordischen germanenhaften Menschen hat es früh schon in dieser Auffassung am weitesten gebracht; auf dem Wege über das Christentum kam uns diese, uns einst in der Wurzel ureigene Weltanschauung, im milden Klima schneller gereift, spät wieder zu, um in unserer nordischen Seele Liebe mit Kraft zu vereinen.

Wer seine Mitwesen achtet und überzeugt ist, daß ihrer aller Schöpfer all ihr Leben und Sein und Wiederleben *wollte*, wenn auch das Ziel unbekannt, weil eben göttlich, der muß eine Scheu empfinden, dieses geliebte Leben, mit dem die Erde grenzenlos erfüllt ist, zu opfern, sterben zu lassen. Gottnatur will leben lassen! Wie könnte man sie mit Sterbenlassen, Töten erfreuen, bestechen, beeinflussen!

Und doch will das uralt heilige Gefühl der Weihe und des Opfers seinen Ausdruck finden. Das geistige Opfer, d. h. die Beugung des Eigenwillens unter den göttlichen Willen, unter das religiös als Gottwille Empfundene, ist unsichtbar. Die Blume ist sichtbar; auch sie ist lebendig, tatsächlich und für unser Gefühl. Aber sie wird nicht getötet, wenn wir sie pflücken und opfern, sie vergießt kein Blut und empfindet keinen Schmerz für unser Gefühl; die Knospe erblüht sogar, wenn wir ihr die Feuchtigkeit als Lebensbedingung geben. Die Blume, auch gepflückt, ist *Leben*, dem Leben geweiht und geopfert, ohne sterben zu müssen. Sie ist Natur wie Tier oder Frucht oder wir selbst; nicht mehr Tod für Leben, sondern Naturleben für Menschenleben. Vergeistigtste Vertretung für körperliche Hingabe

des Lebens ist die Blume als Opfer; auf diesem, aus urzeitlichen Anschauungen kommenden Wege wird die Blume Vertretung für uns selbst.

Wer anderen Blumen schenkt, weiht — schenkt sich ihnen selbst; wer Blumen sich pflückt, zu seiner Freude, dankt mit ihr durch seine Freude ihrem Schöpfer; wer Verstorbenen Kränze weiht, löst das alte Totenopfer ab durch Blumen. Die Freude an den Blüten, an der Landschaft, die sie schmücken, ist Adelung, Weihe der Naturgabe durch unser steigerndes Gefühl, ist, wie ich früher zeigte, eine zarte, sinnfällige, jedem erreichbare künstlerische Schöpfungstat, weil vergeistigt, gesteigert; durch unsere Seele als Eindruck empfangen und zurückgestrahlt, umgedichtet als Ausdruck.

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken.

Wäre nicht unsere Seele blumenhaft, wir könnten Blüten nicht als Blumen empfinden.

Die Blume als Weihe und Opfer — innerlichste geistig-seelische Werte, tiefste Empfindungen umschließen diese Auffassung; wir werden sehen, daß sie entscheidend ist für Tun und Lassen in der Blumenkunst.

Blumenkunst.

Die Auswahl einer Blumenflur
Mit weiser Wahl in einen Strauß gebunden –
So trat die erste Kunst aus der Natur.

Jedes Wort dieser Zeilen aus Schillers Lehrgedicht „Die Künstler" möchte ich unterstreichen. „Kunst" aus der „Natur"; aus ihr geht alles hervor, denn in sie sind auch wir hineingeboren, ein Glied von ihr. Aber:

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen teilest du mit vorgezognen Geistern,
Die *Kunst*, o *Mensch*, hast du allein.

Und daraus entstehen ernste Pflichten für die Künstler:

Freut euch der ehrenvollen Stufe,
Worauf die hohe Ordnung euch gestellt!
In die erhabne Geisterwelt
Wart ihr der Menschheit *erste* Stufe.

Die Geisterwelt – die Welt der Ideen, der Ideale, der Edelziele! Die Idee der Blumenkunst erstrebt – wie jede Kunst – eine Steigerung der Natur, eine Steigerung des Eindruckes eben durch das Kunstwerk: im Sinne von menschlichen Vorstellungen höherer Vollkommenheit, als die Natur allein durch sich zu erreichen vermag.

„*Dichten* ist gesteigertes Empfinden und Denken und Handeln in der Welt der vom Dichter geschaffenen Werke; ihnen dient, selbständig, die *Darstellungskunst*.

Malen ist gesteigerte Darstellung hinsichtlich Form, Farbe, Licht, Handlung, Zusammenwirkung, Gegenstand, seelische Empfindung.

Bildnerei ist gesteigerte Gestaltung in körperlicher Wirkung, zum Teil mit dem gleichen Inhalt, wie ihn die Malerei erstrebt.

Bauen ist gesteigertes Raumbilden, zugleich schmückend und die Kunst der Malerei und Bildnerei aufnehmend.

Musik ist gesteigerte Tonwirkung, von seelischen, geistigen Vorstellungen gefügt und geleitet, Ahnung, Idee aller Erfüllungen.

Gartenkunst . . . von ihr reden wir später!

Alle vereinigt ergeben das von Richard Wagner erstrebte ‚Gesamtkunstwerk'.

Die Steigerung kann nun die Hervorhebung bestimmter Vorstellungen des Künstlers zum Ziel haben, dann entstehen die -ismen, die ‚Richtungen', die ‚Schulen', und in Wiederholung und zeitlicher Verdichtung, Festwerdung und Musterbildung die Stile. (S. 222 zu S. 14, a.) Beherrschen sie ganze Zeiten, so werden sie ‚historisch', und in höchster Ausbildung und reinster Eigenart werden sie ‚klassisch'; werden sie ohne innere Triebkraft immer wieder nachgebildet, so entsteht ‚Manier'.

Woher aber sollen wir immer neue Triebkräfte schöpfen, wenn nicht aus der Natur? Ist doch alle Kunst eine Steigerung der Natur nach unseren Ideen, also wurzelt sie doch auch in der Natur. ‚Die Kunst liegt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie', sagt Dürer. Das Herausreißen muß aber mit einer Verarbeitung nach Ideen geschehen; da liegt dann wieder der Gegensatz zu ihr. Und die Ideen sind nach Zeiten, Völkern und Menschen verschieden, besonders lebendig in Künstlermenschen — zu denen auch sehr viele nicht eigentlich Schaffende gehören. Auch beim Hineinschauen von Ideen in die Natur entsteht persönlich ein Gefühl, das dem Kunstgenuß verwandt ist. Die Ideen tragen in sich einen Trieb zum Höheren, Vollkommeneren; jede Verwirklichung hat den Keim zu neuen Ideen; lange mag er bisweilen schlummern, er geht doch einst auf irgendwo, irgendwann, durch einen oder viele. Harlan (in „Nürnbergisch Ei") drückt das in Anlehnung an Dürer so aus: ‚In allen Dingen sitzen die Gedanken Gottes. Wer sie herausreißen kann, der hat sie!' Gott . . . am Ende unseres menschlichen Ideenlebens, in der Vollkommenheit!

So wäre denn auch Religion gesteigerte Natur unserer Art, unserer uns ‚von Natur', von Gott-Natur auf den Weg gegebenen Veranlagung.

Daher die Verwandtschaft religiösen und künstlerischen Erhebens und Erlebens; wobei das erste mehr erleidend, das zweite mehr handelnd empfunden wird.

Alle unsere Ideen suchen sich über die Natur, über unsere Gebundenheit und Unfreiheit zu erheben; ihr wahrnehmbarer Ausdruck sind die Kunstwerke". (S. 223 zu S. 14, b.)

Wandeln wir also in eine „Blumenflur" der Natur, um mit weiser Wahl einen Strauß zu binden mit dem Ziel, dadurch ein Höheres, Gesteigertes zu schaffen, als die Natur uns bietet! Da leuchten uns in der Mittagssonne gelbe Blumen entgegen, jede selbst wie ein Abbild der Sonne,

goldig strahlend; die größten und schönsten wählen wir und fügen sie aneinander, daß aus vielen einzelnen leicht gewölbten Blumenscheiben eine große halbkugelige Vereinigung werde. So bringen wir einen „Strauß" Butterblumen nach Hause, stellen ihn zu seiner Erquickung in ein Gefäß, und wenn wir auch darin wählen können, so nehmen wir eins von ländlicher Form, grün glasiert, denn es sah doch so erfreulich aus, wie die Blumen aus der grünen Wiese leuchteten; das zog uns an: Gelb leuchtend auf Grün. Aber da war noch allerlei anderes, was diesen Eindruck störte: allerlei Grasblüten und weiße Dolden, Gänseblümchen, die neben den strahlenden Butterblumen nicht aufkommen konnten, rosa und blaue Blütenpünktchen, und die Blätter der Butterblumen waren auch nicht greifbar zum Strauß, sie lagen glatt auf dem Boden, ohne Stengel, aufgehend im allgemeinen Grün. Also ließen wir sie draußen. Wir wollten ja — nur Butterblumen, diesen goldigen Eindruck wollten wir steigern, und die grüne Wiese ersetzt uns der Eindruck der grünen Vase.

Die Wirkung ist uns erfreulich, sie bietet uns in bestimmter Idee mehr als die Natur der Blumenflur; am goldenen Gelb trinkt sich unser Auge satt — wir haben die Sonne in unser Heim gebracht, unser Strauß ist nicht nur Gegenstand, er ist auch Erinnerungsbild; so beschäftigt er unsere Seele. Vielleicht schenkten wir ihn einer Kranken, ans Haus Gefesselten: auch ihr erweckt der Strauß Erinnerungen an Sonne, Wiese, Bachmurmeln, Kindheit — und erfreut ihr Auge, erhebt ihren Sinn, sie dankt der Liebe für die Gabe, dankt des liebevollen Gedenkens — und es ist doch nur ein Butterblumenstrauß; aber nicht weniger als ein Lied, das zum Herzen dringt, ein Dichterwort zur rechten Stunde, also: ein Kunstwerk.

Macht jemand den Einwand, es sei doch keine „Kunst", einen Butterblumenstrauß zu binden, das könne doch jedes Kind, so antworte ich: „In der Geschicklichkeit kann ein Wurm dein Lehrer sein" — die Schwierigkeit der Herstellung (Technik) besteht für den Künstler auch in den unbestrittenen höchsten Künsten überhaupt nicht; er kann schaffen, oder er kann es nicht; er fühlt auch mit unsagbarer Feinheit des Urteils, ob ein Werk seiner ursprünglichen Idee entspricht oder nicht; er leidet unter dem Gegenteil aufs schwerste, viel mehr, als ein urteilender Dilettant ahnen kann. Wilhelm Busch hat es so nett gesagt:

> Die Schwierigkeit ist immer klein —
> Man darf nur nicht verhindert sein,

nämlich durch Unfähigkeit. Der Einwand gibt aber Gelegenheit, scharf zu trennen zwischen: „Kunst" und „Künstlichkeit". In der Künstlichkeit ist

Geschicklichkeit eine Vorbedingung zum Ziel; in der Kunst ist die Geschicklichkeit weder fühlbar für den Künstler, noch soll sie merkbar sein für den Genießenden. „Man darf den Künstler in seinem Werk so wenig merken wie Gott in der Natur", dies Wort Flauberts gilt wie für alle Künste, so auch in besonderem Maße für die Blumenkunst.

Wäre unser Butterblumenstrauß weniger wert gewesen, wenn ein Kind ihn gepflückt hätte, hätte er darum weniger Freude, Erhebung und Erinnerung wachgerufen? Vielleicht noch mehr! In Kinderhand auf dem Lande sieht man oft solche Sträuße: Weidenkätzchen, Schneeglöckchen, Windröschen, Märzveilchen, Narzissen, Veilchen, Maiblumen, Butterblumen, Trollblumen, Vergißmeinnicht, Kornblumen, Herbstzeitlosen — das ganze Blütenjahr sammeln sie so mit ihren Blumenaugen ein.

Die „erste Kunst" braucht und kann nicht die höchste sein; aber im Wesen ist sie Kunst. Unser Strauß trägt alle Merkmale der Kunst gegenüber der Natur: im Schaffen, in der Auswahl, der Weglassung des Nebensächlichen und Hervorhebung des uns wichtig Scheinenden — das heißt Stilisierung —, in der Formung nach einem Urbild, das heißt nach der Idee der Blume selbst, rundlich, abgeschlossen als eine Kreis-, Halbkugel-, Kegel-Gestalt, in gesteigerter Wirkung der Farbe, in Beziehung gesetzt zu einer Gegenfarbe — Grün — und im genießenden Empfangen seelisch empfunden als Erinnerungsbild der Natur, andere seelische Erinnerungsbilder persönlichen Erlebens auslösend und schließlich „geweiht" in Reinheit und hingebender Dankbarkeit.

Haben wir statt der Einheit eines Blumeneindrucks im Gegensatz dazu die Idee der Fülle, so entsteht aus der gleichen Blumenflur ein Wiesenblumenstrauß, in den jede Art einige Vertreter sendet. Was weit verstreut, im Strauß wird es verdichtet, durch Verdichtung wird es ein Auszug aus dem großen Ganzen, immer aber als das uns am schönsten Scheinende. Dieses Verdichten ist zugleich ein „Dichten".

Es ist ein Wiesenblumenstrauß, ein Menschengedicht der Naturwiese. Nichts ist darin, was nicht auch auf der Wiese wäre, aber die Vereinigung ist eine Steigerung durch den Menschengeist. Gleiches gilt für alle Sträuße, die an Stellen andrer Eigenart der Natur gebunden werden und die sich uns zu lebendigen Erinnerungsbildern deutscher Landschaft geformt haben: Bachufer, Seegestade, Meeresstrand, Heide, Laub-, Nadel-, Mischwald, Waldlichtung, Feld und Kulturlandschaft überhaupt und — Garten. Jeder dieser Sträuße, dem sein Heimatboden den Namen gibt, wird zur Einheit durch das Gesetz landschaftlicher Zusammengehörigkeit. Es ist



Wandschmuck

2



Immortellenkranz

dies ein Gesetz für den Inhalt des Straußes. Und die Form? Ist sie denn künstlerisch in der Regellosigkeit z. B. eines Feldblumenstraußes?

In dem Butterblumenstrauß war die Form klar hervortretend, zielbewußt; im Umriß der Kreisform, in der Gestalt der Halbkugel oder dem Kegel sich nähernd. Jahrtausende der Straußbildung haben sich an dieser Form genügen lassen; wo Maler alter Zeit uns Sträuße zeigen, sind sie so geformt; die Thyrsosstäbe antiker dionysischer Feste haben diesen Schmuck; der Maibaum unserer Pfingstfeste wird so gekrönt; noch die französischen Bouquets, die um und nach 1870 bei uns beliebt wurden, zeigen in der Gesamtheit diese Gestalt, die betont wurde durch kreisförmige Anordnung der Blumen, abgeschlossen durch eine „Manschette“ von Papier oder Stoff, statt eines Blätterabschlusses, der an ländlichen Sträußen schon immer beliebt war. So sah ich noch in meiner Jugend in der Blumen-, Bier- und Bäderstadt Köstritz am Bahnhof derartige Sträuße feilbieten: eine Gladiolenrispe als Spitze, dann in sich vergrößernden Kreisen dicht gedrängt farbengegensätzliche Georginen: ein Blumenkreisel. Und in Tirol konnte man gleichgeformte Sträuße kaufen von Enzian, Edelweiß und Alpenrosen. In kindlichem Spiel bei einem Gärtnerfreund in der Potsdamer Straße zu Berlin habe ich, wie in der Einführung zu diesem Buch gesagt, „französische“ Bouquets selbst gebunden. Daß dies „künstliche“ Formen mit künstlich-technischen Mitteln waren, sei hier nur erwähnt; ihr Ziel war aber immer die Form des aus der Natur gewonnenen ursprünglichen Straußes. Diese ursprüngliche Form, die ich als aus der Blume selbst abgeleitet oben darstellte, suchte einen bewußten Gegensatz zur scheinbaren Regellosigkeit der Natur. Diese ist zwar auch in ihrer freiesten Freiheit nicht regellos, aber sie wird in einfachen Geisteszuständen so empfunden, und der ordnende Geist will in der Kunst, d. h. in der Steigerung seiner Vorstellung ihm höher scheinender Art, nicht Unordnung, sondern Ordnung und Regel.

> Eh ihr (Künstler) das Gleichmaß in die Welt gebracht,
> Dem alle Wesen freudig dienen — ...
> Ein streitendes Gestaltenheer .....
> So stand die Schöpfung vor dem Wilden.

Das Gleichmaß, die Symmetrie, ist also ein Ziel dieser ersten Blumenkunst, die zu aller Zeit, bei allen Völkern im ländlichen Strauß zugleich ein Anfang und ein Ende war.

Für die Zivilisation, die in der Stadt nur aus Wissen von der Natur gereiften Anschauungen, war das „französische Bouquet“ das Ende dieser

Blumenkunst; und zu ihr in Formengegensatz trat, nach 1871, im neuentstandenen Blumenkunstgewerbe der „deutsche Strauß". Der wegen seiner aufgelockerten Form — nur deshalb — so genannte Strauß war ein beliebter Wettbewerbsgegenstand auf den ebenfalls damals erst aufkommenden Blumen-Ausstellungen. Brachte der Bauernstrauß eine anthropozentrische Weltanschauung (S. 223 zu S. 18), d. h. die beherrschende Stellung des Menschen über die Natur, zu formenhaftem Ausdruck, so suchte der deutsche Strauß dem erwachenden Naturgefühl, d. h. dem Gefühl der Einordnung des Menschen in die Natur, formhaften Ausdruck zu geben; aber eben nur in der Form, der Inhalt blieb von diesem Streben unberührt.

Es soll, trotz der scheinbaren Abschweifung, hier nicht unerwähnt bleiben, daß die Botanik, das Wissen von der Pflanze, bis dahin den grundsätzlich gleichen Weg ging: das künstliche Linnésche System teilt die Pflanzenwelt nach Zahl und Form eines Merkmals in formhaft begrenzte Ordnungsfächer, das natürliche System löst diese Fächer auf und gliedert die Pflanzenwelt lose nach dem Eindruck der Familienähnlichkeit der Arten: „natürlich".

Und nicht minder die Gartenkunst! Sie gestaltete die Gärten zuerst nach Gesetzen des Gleichmaßes, geometrisch, symmetrisch, übergehend in Gestaltungen nach gleichfalls dem Maß unterworfenen Zusammenhängen, bis das Naturgefühl nach dem „Vorbild schöner Natur", das man fast ausschließlich in der Auenlandschaft schaute, die Gärten „landschaftlich" oder, wie man sagte, „natürlich" gestaltete.

Derartige Gleichläufe, „Parallelen" der geistigen Entwicklung, brauchen nicht zeitlich und örtlich genau übereinzustimmen; denn es sind ja immer Einzelne, z. B. Gelehrte, Künstler, Maler, Dichter — auch der Musik —, die der Entwicklung der Menge vorauseilen, bald auf diesem, bald auf einem anderen Gebiet, aber alle zusammen im ruhevollen Ergebnis einer geistigen Entwicklung sehen, daß sie alle wurzeln in der gleichen Geistesschicht — auf der die nächste, wieder durch Einzelne, hier und da aufgebaut wird. Solche Parallelen beweisen aber eben aus ihrem Gleichlauf, daß ein bestimmtes geistiges Gebiet sich in der gemeinsamen Richtung fortbewegt. Daß die Blumenkunst zu diesen geistigen Gebieten gehört, so bescheiden zwar als erfreulich, soll auf diesen Blättern bewiesen werden. Der Nachweis des Gleichlaufs mit Wissenschaft und Kunst anderer Gebiete ist darum bedeutungsvoll.

Dabei ist es gleichgültig, ob wir die Geschichte der Blumenkunst in die Jahrtausende zurückverfolgen oder sie mit 1870 beginnen. Denn der ländliche Strauß und — im Spiel mit Erinnerungen der Älteren unter uns

wieder aufgekommen — das französische Bouquet leben noch mitten unter uns, und der ländliche Strauß wird nie vergehen, solange es Kinder gibt.

Er läßt sich in seiner Wirkung auch für uns noch steigern: Stelle einen Strauß Meteor-Geranien mit einigen Blättern in ein ländliches Gefäß, blau mit weißen Tupfen, auf den Tisch der Veranda oder in ein Zimmer so, daß die Sonne damit spielt, an ein Fenster, wo das Licht von außen durchglüht — und du wirst gebannt sein von dem Gegenstand, wenn dein Auge gesund genug ist für den Rausch kräftiger Farben, und dein Auge wird dir sprechen von Erlebnissen, die z. B. eine ganze Geschichte der Malerei, will sagen des Gestalt- und Farbensehens, dir erzählen. Das alles ist aber nur verstandesmäßig; was du fühlst, den Jubel der Farben wie ein frohes Lied, das den Raum erfüllt, ihn und dich festlich heiter stimmt, das empfindest du seelisch nur selbst, wie die Weihe des Sonntagmorgens. In der gesteigerten Wirkung im Vergleich zum Butterblumenstrauß gilt auch für andere Blumenzusammenstellungen das gleiche wie für unseren Geranienstrauß: Fülle, Verdichtung, Einheitlichkeit, geschlossene Form, mehr oder weniger leicht aufgelockert, sind die Wirkungsmittel; eine einzelne Gartenpflanze hat immer nur eine begrenzte Zahl von Blumen, ein Gartenbeet breitet sie auf weiterer Fläche aus, der Strauß aber vereint eine übernatürliche Fülle im Verhältnis zu gleich großem Raum in der Natur. Alle Gartenblumen, die du kennst, lassen sich so, jede Art für sich, zu gesteigertem Ausdruck bringen; mit der Größe der einzelnen Blume wächst auch die Größe des Straußes, wenn er eine Steigerung der natürlichen Fülle sein soll; ein Sonnenblumenstrauß kann schon eine riesige Vase füllen, und wenn jede einzelne zur Geltung kommen soll, ungedrängt — denn Bedrängung ist gegen die Freiheit der Natur —, dann wird ein Sonnenblumenstrauß lockerer werden als z. B. ein Strauß Georginen, Astern oder Tausendschön, immer aber enthält er mehr Blumen, als je eine Sonnenblumenpflanze, eine Astern- oder Tausendschön-Pflanze gleichzeitig bietet.

Wir sprachen von dem Gesetz landschaftlicher Zusammengehörigkeit. Das gilt auch für die Gartenblumen, denn auch der Garten ist nichts anderes als ein mit Zaun oder Mauer umschränkter Teil der Landschaft; er umschließt aber eine Steigerung der Landschaft, gleich, ob er nach Natur- oder nach Baugedanken gestaltet ist, wie ich in meinen Gartenbüchern erwiesen habe.

Wohl werden viele Blumenarten beiden Landschaftsreichen angehören, der Natur- und der Gartenlandschaft, z. B. Veilchen, Vergißmeinnicht, Primeln, Anemonen, Schneeglöckchen, Märzbecher, Narzissen und viele

andere (S. 224 zu S. 20, a), aber du findest keine gefüllte Rose, keine Georgine, keinen Heliotrop, auch keine andere ausgeprägte Gartenblume in der Natur, und wenn einmal verwildert, so erscheint sie dir hier wie ein Fremdling oder wie ein entflohenes Haustier. Umgekehrt wirkt z. B. eine Fichte im Hausgarten, eine Tanne, eine Birke wie ein gefangenes Waldwesen, wie ein Reh oder ein Hase; und Wiesenblumen, die uns in der Natur erfreuten, können im Garten zum Unkraut werden.

Wie sollen wir da entscheiden! Sollen wir sie alle aufzählen, die zusammengehören, sei es im Garten, sei es in der Natur in den verschiedenen Landschaften? Wo nicht das Wissen um diese Dinge entscheidet, da ist ein unbestechlicher Richter das Gefühl. Der gefühlsmäßige Eindruck einer Pflanze, einer Blume entscheidet über den Ort ihres Wachstums; das, was man bei Menschen Physiognomie genannt hat, die ganze Weise sich zu geben, Haltung und Bewegung, Kleidung, Sprache und Gebärde, Bildung und Berufsart, Abhängigkeit oder Freiheit, Miene und Blick, bis ins Geistige, Seelische. Alles dies prägt den Eindruck bei Menschen, in gewissem Sinn auch bei Tieren – z. B. besonders deutlich bei Haustieren im Vergleich zu verwandten Arten in der Natur –, und besonders deutlich prägt der Standort die Physiognomie der Pflanzen. Die obengenannten Landschaftsformen haben eine Pflanzengesellschaft, die neben der Eigenphysiognomie jeder Art eine gemeinsame Standortsphysiognomie vereint (S. 224 zu S. 20, b). Der Botaniker weiß – und nicht minder muß es der Gartenkünstler wissen –, daß die Physiognomie bisweilen über den Standort täuscht; genau wie bei Menschen, wenn sich der „feine Mann" z. B. nachträglich als Hochstapler erweist, oder wie man die Beispiele selbst wählen will. Eine Iris germanica z. B. hat ganz die Physiognomie der Sumpfpflanze, ihrer Verwandten Iris Pseudacorus, die sich dem Eindruck des Sumpf-Kalmus so angepaßt hat, daß sie ihren botanischen Namen als Hochstapler-Kalmus davongetragen hat. Für den Eindruck auf uns also ist Iris germanica der Gesellschaft der Feuchtigkeitsphysiognomien angehörig, wenn sie auch trockenen Standort liebt. Gleiches gilt für den Eindruck des ganzen Iris-Geschlechtes. Der Eindruck also entscheidet, und danach – nicht zum wenigsten – wählen wir auch das Gefäß, in dem wir unseren Strauß aufstellen; denn dieses Gefäß mit seinem Wasser ist die Vertretung des Nährbodens der Pflanze, des Straußes. Jede Pflanze soll sich bis an ihr natürliches Ende bei uns wohlfühlen; das bedeutet eben, daß für unser Gefühl ein Gefäß dem Pflanzenblumenstrauß angemessen sein muß. In dieser Richtung hat uns Japan vorgearbeitet, wie wir sehen werden (S. 224 zu S. 20, c).

Das landschaftliche Gesetz (S. 243 zu S. 21, a u. 21, b) läßt sich mühelos auf die Gewächshausblumen und -pflanzen übertragen. Auch sie gehören in ihrer Heimat besonderen landschaftlichen Genossenschaften an, und auch ihre Physiognomie wird vom heimatlichen Standort geprägt. Setzt es nun nicht ein umfassendes botanisches Wissen voraus, das Zusammengehörige im Strauß zu vereinigen, „was die Natur auf ihrem großen Gange in weiten Fernen auseinanderzieht?" Auch hier überlassen wir uns dem Eindruck auf unser Gefühl. Was nur im Gewächshaus bei uns leben und blühen kann, beweist uns allein dadurch, daß es unter anderen Himmeln geboren ist. Haupt-Physiognomien unterscheiden wir auch unter den Gewächshauspflanzen sehr deutlich, verglichen mit dem Eindruck unseres an der Heimatnatur geschulten Auges: Sumpf- und Wasser-Physiognomien könnten auch an unseren Ufern stehen, denken wir an Calla oder Aronstabgewächse, die auch bei uns ihre bescheidenen Vertreter haben, die Cyperus-Gräser nicht minder. Junge Baumfarne könnten zwischen unseren Straußfarnen in unserem Walde stehen, ohne aufzufallen, und so hat das ganze Geschlecht der tropischen Farne für uns die Physiognomie unserer Waldschattenpflanzen, zu einem Teil unter ihnen Artverwandte. Steinpflanzen mit ihren Rosetten, fleischigen behaarten Blättern, ihrem gedrungenen Wuchs, oft Trockenheitsphysiognomien, finden ihre Vertreter auch bei uns; unsere Huflattich- und Rhabarber-Physiognomien finden sich in der tropischen Welt als Bewohner nährkräftigen Bodens üppig entwickelt; nicht minder unsere bescheidenen Lianen, die Jelängerjelieber, Waldreben und Winden. Nach Alexander von Humboldts Wort „erscheinen uns die Pflanzen und Pflanzengemeinschaften ferner Länder erhöht und veredelt aus denen, die unsere Heimat schmücken". Ich habe auf meinen Reisen diese Beobachtung bestätigt gefunden. Oft ist es die unmittelbare botanische Art- und Familienverwandtschaft mit unseren Heimatpflanzen, die diese Verwandtschaft der Physiognomie entstehen läßt. Oft ist es die besondere Gunst der Lebensbedingungen fremder Länder, die bestimmte uns fehlende Arten nur dort gedeihen läßt, z. B. Palmen, Lilien riesiger Entwicklung; ihre für uns ausgeprägt fremdländische Physiognomie läßt uns vermeiden, sie mit ausgeprägt deutschen zu vermischen, läßt jenen anderes ausgeprägt Fremdes zugesellen. Immer läßt üppige Entwicklung auf nährkräftigen Standort schließen, etwa wie an Ufern unserer Seen — also werden wir dieses Üppige untereinander vereinen und Sparriges, Dorniges, Dürftiges davon trennen und seinerseits verbinden.

Wenn, wie der Botaniker weiß, viele Pflanzen japanischer Heimat eine besondere Physiognomie haben, weil sie zu einem Teil einer älteren Pflanzen-

schöpfung, der sogenannten Tertiärzeit, angehören, so stehen diese Pflanzen den Physiognomien anderer Länder der nördlichen Erdhälfte doch nicht so fern, daß sie nicht mit ihnen eine physiognomische Gemeinschaft des Gesamteindruckes bildeten, besonders mit nordamerikanischen und nordasiatischen. Andererseits gibt es auch bei uns und in der nördlichen Erdhälfte überhaupt Pflanzen-Gestalten, die sehr gut japanisch sein könnten. Endlich wiederholen sich nördliche Gestalten auch in mehr südlichen Gegenden, wenn wir in deren höhere Gebirge steigen, worauf es beruht, daß Pflanzen z. B. des Himalaja, der Alpen, der Pyrenäen, der Anden Physiognomien haben, die uns – im Eindruck – nordisch-heimatlich anmuten.

Die Eindrücke unserer Heimat sind daher für die künstlerische Vereinigung auch der Pflanzen fremder Länder für uns entscheidend, denn diese Pflanzen erscheinen ja „erhöht und veredelt aus den Gestalten unserer Landschaft".

Das Gesetz landschaftlicher Zusammengehörigkeit gilt also für die gesamte uns erreichbare Blumenwelt.

Dazu das Gesetz der Jahreszeiten: wir können wohl Maiblumen im September, Rosen im Winter haben, können die Jahreszeiten mit den Mitteln der Kunstgärtnerei verschieben – aber eine höhere Einheit entsteht für mein Gefühl nur, wenn in einer Vereinigung verschiedener Blumen das Vorbild des deutsch-nordischen Blumenjahres mit seinen gleichzeitigen Gaben gewahrt wird. Ich würde also z. B. im Winter nicht Rosen mit Schneeglöckchen, Maiblumen vereinen, wohl aber Rosen mit deutlich fremdländischen Arten – gepflückt im Treibhausgarten. Ob es richtig ist, unsere Jahreszeitempfindung durch unsere künstlichen Mittel immer mehr zu verwischen – durch Zucht, Einfuhr, Treiberei, Wachstumshemmung (Maiblumen-Eiskeime!) –, ich meine, ob eine Bereicherung unserer Empfindungsstärke darin liegt, möchte ich bezweifeln. Ein großer Teil zivilisatorisch gezüchteter Gleichgültigkeit, großstädtischer Blasiertheit beruht darauf. Aber das ist eine Angelegenheit für sich; wer seine Freude durch das Bewußtsein gewürzt findet, daß andere sie nicht haben, weil andere das erforderliche Geld nicht besitzen, mag es immerhin tun, da er sein Geld so oder so dadurch unter die Leute bringt. Wir wollen auch die „Zivilisation" nicht zurückschrauben, sondern ihre Errungenschaften, wenigstens im Wissen und Können, festhalten – vielleicht kommen wir dann leichter und schneller wieder zu einer „Kultur".

Für Menschen mit innerer Kultur ist die Blumenfreude, wie die Freude an jeder anderen Kunst, unabhängig von dem Geld, das sie kostet. Die

Not unserer Tage kann auch hierin zur Vertiefung, zur inneren Bereicherung führen. Das erste Sprießen schon gibt jedem Gelegenheit, sich seiner zu freuen, wenn er es aufsucht; von Ende Januar an blühen viele frühe Knospenzweige abgeschnitten schon an unserem Fenster; Frühling, Sommer und Herbst bieten die Fülle, und der Winter gibt dem, der sehen gelernt hat und schauen kann, mancherlei immergrüne und Fruchtzweige. „Sehen gelernt" – Maler, Dichter, die Wissenschaft der Neuzeit haben vorgearbeitet, Leben aus der Pflanzenwelt uns nahegebracht, das früher, z. B. noch in meiner Kindheit, niemand beachtete. Damals gab es den ländlichen Strauß und in der Stadt das gewerblich hergestellte Bouquet. Merkwürdig: unter dem Einfluß der aufblühenden Herstellung künstlicher Blumen und Zweige und ihrer Verbindung mit Trockenpflanzen, besonders Gräsern, in der Zeit des „Makart-Straußes", beachtete man in der kunstgewerblichen Blumenbinderei der Städte zuerst allerlei Zweige und Ranken und konnte sich in der Form der Sträuße nicht genug tun, den künstlichen „eleganten" Gebilden mit ihrer technisch möglichen dauerhaften aber lockeren Gestaltung möglichst nahezukommen.

Ein des Merkens werter geschichtlicher Vorgang: Malerei, besonders die damals in gebildeten Laienkreisen so beliebte dilettantische Porzellanmalerei, und die Technik der Naturblumen-Nachahmung, die sogar den Tautropfen und den blauschimmernden Blattkäfer auf der La-France-Rose nicht vermissen ließ – sie lehrten sehen, was man in der Natur-Wirklichkeit nicht bemerkt hatte, also auch nicht „schauen" konnte. „Man bemerkt nur, was man kennt", sagt Goethe, und jeder, der z. B. Raupen zur Schmetterlingszucht sammelte, kann die Richtigkeit auch dieses kleinen Goethewortes bestätigen.

Was Japan dabei zum Sehenlehren beitrug, war so beträchtlich wie den meisten unbekannt; die immer findige Industrie hat es zuerst gefunden. Der geistige Boden der Wahrnehmung aber war bereitet durch Malerei, Dichtung und vor allem Naturwissenschaft, die ja ein Menschenalter der Entdeckerfreude heraufführte und die romantische Kunst durch den „Naturalismus" eine Zeitlang verdrängte. Sie hat durch Wissen unserem Schauen, unserer Seele unsagbare Weitung und Tiefung, Bereicherung und Freude gegeben: Liebe.

Die Zeit des Sportes, die an der Natur vorbeirast, droht diesen Reichtum zu verlieren, wenn er nicht für sie zur Selbstbesinnung aufbewahrt wird von Menschen, die wissen, „wie das ward".

Und so wurde es: neben der sinnfälligen „Blume" gewann man ihren Zweig, die ganze Pflanze lieb, erlebte ihr Leben.

„Hörtest du schon einmal, wie die jungen Nachtigallen und Rotkehlchen im Spätsommer leise ihre Frühlingslieder üben? Vertraut und hoffnungsvoll blicken sie uns an aus reifem Gezweig. Von Jahr zu Jahr lauter halten die Amseln Frühlingslieder-Übungen über dem Herbstfeuer des Gartens; Stare singen den späten Veilchen. Fahle Halme flüstern von neuem Leben im kommenden Jahr; wenn die Blätter der Haseln und Birken und all der anderen still zur Erde sinken, dann steht in Knospen das neue Wachstum bereit, und am Grunde welker Blütenähren treiben schon die neuen Keime.

Ein Weilchen nur warte! Nichts ist tot, es ‚schläft' auch nicht, arbeitet nur leise und unmerklich, in stillem Weben zarten duftigen Schleier des kommenden Frühlings. Auch der Wintersturm befreit nur alles Starke, daß alles Gesunde Platz finde zum Leben in der ewigen Sonne. Vergehen bereitet Werdenskeime. Im Garten kannst du's erleben, wie in der freien Natur, wenn der Geruch toten Laubes zum Duft junger Erde wird, wenn blütenvoll die Knospen an winterlichen Zweigen träumen ... sie werden aufblühen. Der Frühling ist in den Herbst beschlossen, in die Ernte die Saat für die Zukunft".

Was ich für eine zeitgemäße Gartenkunst auf der Grundlage unserer heutigen Beziehungen zur Natur in diesen ersten Worten aus meinem Buch „Gartengestaltung der Neuzeit" sagte, gilt gleicherweise für die Blumenkunst.

Das Erlebnis des Lebens ist der neueren Gartenkunst sowohl wie der Blumenkunst gemeinsam. In diesem Sinne ist ihre Entwicklung im Gleichlauf (parallel). Die eine bildet eine geistige Beweiskraft für die Richtigkeit zeitgemäßen Zustandes der anderen, beide parallel zur dritten: der Biologie in der Naturwissenschaft, von der die oben – im Vorwegnehmen – genannte Ökologie ein Glied ist. – Was die Blumenkunst darüber hinaus an geistig-seelischen Werten zu bieten vermag, und zwar darin zunächst der Gartenkunst vorauseilend, hoffen die folgenden Blätter zu zeigen.

Für den Inhalt unserer Blumengebilde haben wir durch das „landschaftliche Gesetz" eine gute Grundlage unserer künstlerischen Ziele gewonnen.

In der gewerblichen Blumenbinderei der Städte aber – hier ja ging die Entwicklung seit 1870 grundsätzlich vor sich – fand die neue Errungenschaft, statt nur Blumen ganze Zweige zusammenzustellen, Ausdruck nur in der Form. Der schon erwähnte „deutsche Strauß" war nichts anderes als eine Auflockerung der Blumen-Halbkugel und des Blumenkegels mit seinem kreisförmigen Grundriß; bis zu gewagtester Freiheit, fast in Ranken-

form, streckte sich der Strauß, was nur so möglich war, daß er einseitig wurde und — liegen mußte. Der „Naturalismus" und „Impressionismus" der Binderei von künstlichen Blumen war ja für ihn, den „deutschen Strauß", vorbildlich.

Welche Umwege geht doch die Zivilisation, wenn sie durch die Asphaltschicht der Städte vom gewachsenen Mutterboden der Natur getrennt ist! Aber die Städte haben das Verdienst, rascher auch Umwege zu erkennen, Irrwege, und durch das Beispiel Weniger auf Viele schnell zu wirken, das hier Gewonnene auch auf das Land zu verbreiten. Hier wird es dann in die alte Kultur aufgenommen, diese bereichernd, wenn es in ihrer Richtung liegt.

Die menschlichen Beziehungen zu Formen im allgemeinen bedürfen einer besonderen Betrachtung, um daraus für Formen von Sträußen zwingende Schlüsse zu ziehen: wie die unregelmäßigen Formen verwirren und ohne Eindruck auf uns bleiben; wie man regelmäßige Formen, z. B. gleichseitiges Dreieck, Kreis, Quadrat, Vieleck mit gerader Zahl von gleichen Seiten, zuerst „künstlerisch" ahnt und ihnen in der Schmuckkunst („Ornamentik") nahezukommen sucht; wie sie dann wissenschaftlich erkannt werden, das ursprüngliche Geheimnis ihrer Maße entschleiert und errechnet wird, um schließlich vielen, allen als „offenbare Gesetzmäßigkeit" keine „Kunst" mehr zu sein. Denn alle Kunst-Schöpfung und -Empfindung beruht auf verborgener, aber geahnter Gesetzmäßigkeit. Ist eine Gesetzmäßigkeit erkannt, dann sucht das künstlerische Gefühl im Menschen nach neuen, noch verborgenen Gesetzen, sie ahnungs- und sehnsuchtsvoll in neuen Ideen und Idealen der Verwirklichung nahezuführen. Solchen Fortschritt sah man lange Zeit in Vielecken mit ungerader Zahl der Seiten; besonders das Fünfeck, mit dem in ihm enthaltenen Fünfstern, dem „Pentagramm" (S. 243 zu S. 25, a), war lange der Geheimnisse voll, und der Kreis ging mit dem Dreieck in der gotischen Kunstgestaltung eine merkwürdige Verbindung ein.

Alle diese Dinge will ich aber, wenigstens andeutungsweise, in Anmerkungen verweisen, um hier nicht den Faden der folgerichtigen Darstellung, „wie die Blumenkunst wurde", zu sehr zu belasten.

Sicher bleibt die Gesetzmäßigkeit des Pentagramms (S. 249 zu S. 25, b) noch lange hinreichend „verborgen" für das Gefühl, um das deutsche Ideal der Form des Straußes, soweit es mit Worten und Maßen feststellbar ist, darin enthalten zu sehen. Für die Freiheit gegenüber der gesetzmäßigen Ordnung sorgt die Wirklichkeit selbst, auch wenn wir das Formenideal des Pentagramms erstreben.

In aller Ordnung Freiheit zu fühlen, ist ja ein Bedürfnis deutscher Gesinnung, ist unser nordisches Erbe. Wir brauchen also nicht zu fürchten, daß unsere Blumenkunst in Formgesetzen erstarrt, wenn wir solche aufstellen — im Gegensatz zur Regellosigkeit oder zur verantwortungslosen Launenhaftigkeit eines sogenannten Geschmacks; so wenig wie z. B. griechische Plastik erstarrte im Kanon, am Formengesetz des Polyklet.

Auch wenn wir den freien Eingebungen unsrer Phantasie und Vorstellungen folgen, brauchen wir die „Regel im Gefühl" für Inhalt und Form der Blumenkunst.

Lange hatte man die Form als das Wichtigste angesehen und erstrebte sie mit einem Mittel, das der gewerblichen Blumenbinderei sowohl vom französischen Bouquet her als in der Herstellung der künstlichen Blumengebilde geläufig war: dem Draht. Mit Draht ließ sich alles machen; stiellose Blüten und Blätter bekamen ihren Drahtstiel; kurze Stiele wurden verlängert, Zweige und Ranken mit Draht umschlungen, damit sie sich jeder gewünschten Linie schmiegsam und unveränderlich einfügten. Es bildete sich ein sicheres Gefühl für die Form heraus, der immer ein pentagrammatischer, d. h. fünfgliedriger oder, verlängert, siebengliedriger Umriß zugrunde lag. Es mußte so sein und w a r gut so; denn es verbreitete, erzog den Sinn für eine „schöne Form". Eine Parallelerscheinung war in der Gartenkunst die „schöne Linie". Auch sie mußte den Sinn erziehen für „schöne Natur" und hat ihn erzogen wie die gleichzeitige (S. 249 zu S. 26) Malerei und Poesie, wie in der Architektur die Formen des Barock und später des Rokoko den Sinn erzogen vom ästhetischen Gleichmaß fort zum ästhetischen Gleichgewicht der Massen (S. 251 zu S. 28, b).

Auf den Draht als E r z i e h u n g s m i t t e l schelte ich also nicht, in keinem Sinne; auch Militarismus war „Draht" im guten Sinne. Jede Erziehung beginnt mit dem Äußeren, um von da ins Innere vorzudringen, woraus dann die „Freiheit in der Ordnung" sicher zu handeln weiß.

Man hat den „Draht" aber mit Recht verurteilt im Sinne einer Unnatur oder verkünstelten Zivilisation.

Für die Blumenkunst lehne ich den Draht aus anderen Gründen ohne Einschränkung ab: nicht nur lehne ich ihn ab als Ersatz für jedes gewebte oder gesponnene Bindemittel, für jederlei Band, Faden oder Pflanzengewebe, wie Bast und Binsen. Es wäre schließlich ein nur technischer Unterschied, ob man mit einem Hanffaden oder einem Faden aus Eisen bindet; gefühlsmäßig aber ist der Unterschied erheblich. Es ist immer so, daß das Ursprüngliche, Altgewohnte als das Echte, Richtige gilt neben neuauf-

kommenden Erzeugnissen; man berührte die Stirn der Opfertiere noch lange mit dem feinpolierten „heiligen" Steinbeil, als man schon Metallbeile zur Tötung tatsächlich benutzte. So erscheint das Binden des Straußes mit Draht wie eine Entweihung, wie eine herzlose Fesselung der Blumen. Die Blume als Weihe und Opfer fordert zartes Vereinen, nicht gewaltsame Drahtschlinge.

Neben diesen Gefühlsgründen aber besteht gleichwertig ein anderer Grund gegen den Draht. Er ermöglicht alle Unnatur gewerblicher, technischer Blumenbinderei in bezug auf die Wahl und Zusammenstellung des Inhaltes eines Blumengebildes. Unnatur kann nie eine Steigerung der Natur sein, nie also zur Kunst führen. Die Kunst muß immer durch die Natur hindurch und über sie hinaus, aber nicht wider sie oder unter sie (S. 249 zu S. 27, e). Wenn ein Mittel uns verführen könnte, ein Wider-die-Natur zu tun, müssen wir es meiden. Das Vermeiden des Drahtes allein schafft noch keine Kunst in der Blumenbinderei, aber es verhindert ganz sicher Unkunst. Darum sage ich ganz unmißverständlich: wo die Verwendung von Draht beginnt, hört die Kunst auf. Draht führt immer zur „Künstlichkeit", zur Naturwidrigkeit, daher ist er am rechten Ort, wo es sich um bewußt künstliche Gebilde handelt, denen die Blume, das Blatt mit allen möglichen Veränderungen schließlich nur noch als Ausdrucksmittel, als bloßer Stoff, Bildstoff (Material) dient. Von diesen künstlichen Gebilden sprechen wir in anderem Zusammenhange. Solange wir von Blumenkunst sprechen, ist der Draht ohne Einschränkung abgewiesen.

Dadurch beschränkt sich das Gestaltungsgebiet der Blumenkunst auf den Strauß, auch in Beziehung zur Vase und zu anderen Gefäßen, auf Gewinde (Girlande) und auf den Kranz. Was darüber hinausgeht in mannigfachen Verwendungszwecken, läßt sich doch auf diese drei Grundgestaltungen zurückführen.

Wie sich die Formen des Straußes innerhalb des Gleichmaßes lockerten, haben wir gesehen. Nun tritt das Gleichgewicht in sein Recht, hinter dem aber die pentagrammatische Form zurücktritt, ohne völlig aufgehoben zu sein. So wird möglich, daß nicht mehr die Form selbst entscheidend, zwingend ist (indem sich der Inhalt ihr einfügt), sondern die Form geht nun aus dem Inhalt hervor. Jedem Zweige bleibt das Recht seines natürlichen Wuchses, aber um dem Ideal einer vollendeten Formenschönheit nahezukommen, werden die Zweige so gewählt, daß ihre natürlichen Linien diese Formschönheit bilden helfen.

In den natürlichen Wuchsformen sah und ahnte man eigene Bildungsgesetze, eine eigene Ordnung, die das Leben der Pflanze (S. 250 zu S. 27, b) durch ihre Eigenart geschaffen hatte. Hatte Naturwissenschaft sehen gelehrt, so mußten doch Künstler ihr Schauen verwirklichen und so Beispiel gebend erzieherisch auf den Sinn der anderen wirken. Das war auch mir vergönnt durch Beispiel und Lehre.

Otto Möhrke (S. 251 zu S. 28, a) war der Künstler, der einzigartig neue, aber in der Vergangenheit gegründete Wege ging und zeigte. Schon um 1902, als er noch in jungem Schaffen war, schrieb ich von ihm: „Von Otto Möhrke an wird man eine neue Zeit der Blumenkunst rechnen müssen". Die letzten zwanzig Jahre deutscher Blumenkunst haben mir Recht darin gegeben.

Neben allgemeiner Verbreitung der Naturliebe und Otto Möhrkes Kunst gab aber noch ein anderes neue Antriebe: Japans Auffassung der Natur, mit seinem in ihr wurzelndem Kunstgewerbe lehrte eine uns neue, ins Einzelne gehende vertiefte Betrachtung und brachte uns seine Blumenkunst zwar nicht zum vollen Verständnis – dazu ist unsere Rassenseele zu verschieden von der japanischen –, aber zu einem Gefühl der höchsten Achtung vor den in ihr enthaltenen Werten.

Wie einst mit dem Porzellan eine Anregung uns aus dem Osten kam und unseren bis zum Barock gediehenen Formensinn des Gleichmaßes im „Rokoko" (S. 251 zu S. 28, b) die Freude am Gleichgewicht der Massen lehrte und dadurch eine neuartige Schmuckfreude in unsere europäische Gestaltungskunst brachte – so traf Japans Samen auf wissenschaftlich und künstlerisch vorbereiteten europäisch-deutschen Boden, um hier eine neue Blüte zu zeitigen.

Nicht, daß wir Japans Art nachahmen sollten, das wäre keine Bereicherung, nicht mehr als eine exotische Mode wie gelegentlich eine andere auch; aber daß japanisches Kunstgewerbe – seine gesamte Kunst ist Kunstgewerbe in unserem Sinn dieses Wortes! – unsere Gestaltungen im Sinne einer Befruchtung mit andersartigen Geisteskeimen zu neuem deutschen Wachstum angeregt hat, ist eines jener so glücklichen wie seltenen Ereignisse im Völkerleben. (S. 252 zu S. 28, c.)

Gerade das Kunstgewerbe vermag ja unseren Sinn so stark zu beeinflussen, zu bilden, weil seine Erzeugnisse mit ihren Gestalten uns täglich umgeben. Was uns in dieser Beziehung Japan unmittelbar und mittelbar durch deutsche, durch europäische Kunstgewerbler gab, ist noch lange nicht Allgemeingut des Wissens bei uns geworden. Viel wird als Eigenwuchs

ausgegeben, was auf japanischem Geistesboden gesäet wurde, von Menschen, die ihr Kunstbetätigungsgebiet geschäftlich ausnützen; sie geben vor — bisweilen nachweislich wider besseres Wissen — und lassen es drucken: „Meine einzige Lehrmeisterin war die Natur". Mit Goethe sei geantwortet:

Dem glücklichen Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Meister nennen.

Das „Durchdenken" und sein Ergebnis ist ein tastend schwer durch die Jahrtausende errungenes Gut; alle Völker stehen vor und in der Natur; je nach ihrer Rassenseele, besonders ausgeprägt in ihren Künstlern, gewinnen sie eine Steigerung der Natur, die in der Richtung auf ihre Ideale verschieden ist von anderen Mitbewohnern dieser Erde. Froh und neidlos schenkt in der Kunst ein Volk dem anderen seine Errungenschaften. Jedes muß nur darüber wachen, daß es seine Eigenart wahrt, wenn es von anderen empfängt.

Selbst erfinden ist schön! Doch glücklich von andern Gefundenes,
Fröhlich erkannt und geschätzt, nennst du das weniger dein?

Die Blumenkunst, wie jede andere auf dem Heimatboden jedes Volkes bodenständig erwachsen, schenkt sich den anderen und empfängt, was auf fremden Fluren erblüht ist, um es in den Kranz des eigenen Geisteslebens zu flechten. So arbeiten Menschen und Völker durch Kunst an der Menschheit.

Blumengemeinschaft.

Wir sahen, wie im Laufe der letzten Jahrzehnte unter mannigfachen Geistesströmungen für die Aufgabe der Blume, als Weihe und Opfer zu dienen, der Zweig eintritt, der Zweig wieder als Vertreter der Pflanzen, diese wieder in Gemeinschaft mit anderen als Vertreter und Sinnbild der ganzen Landschaft, aus der sie stammen. „Landschaftliches Gesetz" nannten wir, was durch Standort, Klima und Jahreszeit über den Inhalt einer Blumenzusammenstellung entscheidet.

Wählen wir nur eine Blumenart, aber vielleicht in verschiedenen Farbenabarten, oder auch nahverwandte verschiedene Arten miteinander, z. B. Lilienarten unter sich, Orchideenarten unter sich, Aroideenarten oder auch ausgeprägte Charaktere von Gartenblumen (der Garten als Teil der Kulturlandschaft gedacht) — so können wir keinen Verstoß begehen gegen die drei Forderungen, die in richtiger Auffassung nur eines darstellen, eben das landschaftliche Gesetz. Mit dieser Vermeidung eines Fehlers, also eines Negativen, ist schon im Sinne eines Positiven, der künstlerischen Einheit des Inhaltes, viel getan. Früher war es nicht so, wie wir gesehen haben.

Wählen wir im Sinne größerer Mannigfaltigkeit, so wird uns das landschaftliche Gesetz gleichfalls sicher leiten.

Aber ein Weiteres geht nun aus dem richtigen Inhalt hervor: die Form der Zusammenstellung und die Verteilung der einzelnen Zweige im Blumengebilde selbst. Wenn auch der Einfluß japanischer Blumenkunstauffassung nicht hoch genug einzuschätzen ist, so fordert doch deutsche Auffassung immer Steigerung, Fülle, wo der Japaner Linie, Stilisierung, Abstraktion (S. 253 zu S. 31), Sinnbild der Natur will, die noch mit geistigen Vorstellungen erfüllt sind, die in seiner Religion, Dichtung und Malerei liegen, welche der Japaner als Allgemeinbesitz der Gebildeten seines Volkes voraussetzen kann — ähnlich wie wir bei unseren Klassikern mit der Vorstellungswelt der Antike vertraut sein müssen, wenn wir ihre Dichtungen voll würdigen sollen; ähnlich auch, wie man unter „humanistisch" Gebildeten unseres Volkes umfassendere Geistesbeziehungen, die sich im Begriffs- und

Wortschatz äußern, voraussetzen kann als unter einfach mit guter deutscher Schulbildung ausgerüsteten Volksgenossen. Wer viel gereist ist, viel gesehen und geschaut, viel lernend gelesen hat, wird reichere, mannigfachere Beziehungen auch in der Blumenkunst verkörpert sehen, als wer aus seinem Heimatsort und dem engeren Lebenskreise seines Berufes wenig hinausgekommen ist.

Es ist wie in der Musik: das Volkslied wird immer seine Bedeutung haben, während verflochtenere Rhythmen und Tonfolgen mehr musikalisch durchgebildeten Geist zum Genuß voraussetzen und gar Gedankenverbindungen — die z. B. im Parsifal bis in die Philosophie gehen — nur einer geringeren Zahl bis ins Einzelne zugänglich sind. Das aber ist ein Zeichen großer Kunst, daß auch in den einfachsten Seelen — so auch wieder im Parsifal — eine Fülle von tiefsten Erlebnissen gefühlsmäßig und ahnend wachgerufen wird.

So in der Blumenkunst — und Gartenkunst: die leitenden, vielen verborgenen geistigen Verknüpfungen müssen immer, wie in jeder anderen Kunst, einen körperlichen Gegenstand, ein Gebilde ergeben, das einen erfreulichen, die Seele so oder anders bewegenden Eindruck macht. Ich möchte mich so ausdrücken, im Vergleich mit der Musik: das Gebilde muß immer, trotz aller Beziehungen, auch ein Volkslied sein, ein Volkslied aus Blumen.

Die Form der Zusammenstellung der Blumen wird durch den Inhalt bestimmt, sagte ich; im tiefsten Gefühl bleibt entscheidend die Vorstellung des Pentagramms. Die längsten Zweige bedingen die Größe des Blumengebildes. Wir machen nicht mehr das Lange kurz, um es irgendwo einzuordnen im Sinn einer fest gedachten Form, sondern wir lassen das Lange so lang, wie das Blumengebilde groß sein darf, und fügen die von Natur kürzeren Zweige an, schließend mit den kürzesten. Wir haben ja keinen Draht mehr zur „künstlichen" Verlängerung kurzstengeliger Blumen und Zweige.

Das ist ein wichtiges Gesetz, so selbstverständlich es klingt, denn es ist dem Straußbinden in der Natur, im Garten entnommen, wenn wir zwischen Blumen und Blütenzweigen wählend wandeln. Da können wir nicht anders, und es ist gut so; nicht wider die Natur dürfen wir handeln, wohl aber über die Natur hinaus. Da finden wir denn, daß jede Blume, jede Zweigart uns irgendwo in größter Menge entgegentritt; also fügen wir hier zusammen, was uns gefällt, und verdichten es zu größerer Fülle auf engerem Raum: ein Baum, ein Strauch verdichtet sich so zu einer Handvoll Zweige, die aber in ihrer Wirkung eben durch Verdichtung, jedoch ohne drängenden Druck, viel mehr, also eine „Steigerung", bedeuten, dem Auge

und der Seele ein Sinnbild der noch viel viel zahlreicheren Einzelzweige, die wir in der Natur unberührt lassen; und so wieder und wieder bei anderen Arten, die wir auf einer Wanderung durch Wald und Wiese oder an Gartenwegen finden: „Auswahl einer Blumenflur". Schließlich kommen wir wohl an eine Stelle, wo wir noch eine kleinere Zahl der gleichen Blumenzweige finden; wir können es nicht lassen, hier noch die schönsten zu wählen und im Sinn der Formvollendung unserem Gebilde hinzuzufügen.

Das ist alles — und so einfach! Aber versuche es einmal; dein Strauß wird einem blumigen Reisigbesen ähnlicher sein als einem formvollendeten, von allen Seiten erfreulichen Gebilde, das in ein Gefäß gestellt eine „Steigerung" des Gefäßes, des Raumes, in dem es steht — eine Weihegabe ist. Es ist ein einziges Geheimnis dabei, wie man — ohne Draht — einen formvollendeten Strauß gewinnt: man muß die ersten beiden Zweige, oder Zweigbündel, oder die ersten beiden Blumenstengel so zusammenbinden, daß ihre Hauptlinien im Vereinigungspunkt zwei spitze Winkel bilden. (S. 253 zu S. 33.) So fest muß dieses Zusammenbinden geschehen, daß diese beiden Zweige oder Blumenstengel unveränderlich bleiben, wenn man einen der beiden Zweige an seinem unteren Ende festhält. Das ist nur so möglich, daß man das bindende Band, den Faden, zunächst mit festem Knoten abschließt, zu welchem Zweck man den Anfang des Fadens etwa 15 cm überstehen läßt. Ist dies geschehen, so kann man die weiteren Zweige nach dem Liniengefühl, das die Form unseres Straußes fordert, in jeder Richtung anlegen und gleichfalls an dem Vereinigungspunkt durch einfaches Umschlingen des Fadens befestigen; auch mehrere Zweige gleichzeitig können so angelegt und mit einer Fadenschlinge umwunden werden. Ferner: der einmal gewählte Vereinigungspunkt muß streng festgehalten werden, d. h. man darf nicht, was unwillkürlich leicht geschieht, mit dem Umwinden des Fadens tiefer gehen. Das ist das ganze Geheimnis, wie man formvollendete Sträuße bindet. Im Garten wird man ohne Zweifel so binden können, daß man die Blumenzweige unmittelbar vom Beet abschneidet, indem man gleichzeitig in der Hand, der rechten, die den Faden schlingt, ein kurzes, hinreichend scharfes Taschenmesser „spielend" hält. Hier im Garten, auch im Gewächshausgarten, sieht man alle Blumen- und Zweigschätze vor sich und kann ihre natürlichen Biegungen bei der Wahl berücksichtigen. In der Natur wird man die Übersicht nicht so leicht haben; darum empfiehlt es sich, hier nur die Zweige und Blumen, hinreichend langstielig gepflückt, zu sammeln und nach Hause zu tragen, um hier nun wählend mit dem ganzen heimgebrachten Reichtum so zu verfahren wie

geschildert. In der Natur wird man in dieser Absicht die einzelnen Arten gesondert in hinreichender Fülle sammeln. Wenn wir nun hieraus zu Hause einen Strauß binden oder Gefäße mit ihnen füllen, so werden immer einige übrigbleiben. Wir werfen diese nicht etwa fort, sondern vereinigen den Rest möglichst anmutig in einem kleineren Gefäß, das irgendwo seinen Platz findet. Das fordert die Achtung vor den Schöpfungen der Natur. Wenn aber unser Strauß schließlich, wie alles Lebendige, sterben muß, dann wollen wir das nicht als einen Raub an der Natur empfinden, sondern bedenken, daß die Pflanzenwelt sich selbst uns opferte zu einem höheren Ziel, als sie je in der Natur bei vollem Ausleben erreicht hätte: zur Freude der Menschenseelen, bestrahlt vom Blick ihrer Liebe: „Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch für dich — es war ein herzig Veilchen!"

Das Leben höheren Zielen zu opfern, erst das heißt ja gelebt haben und zweckvoll sterben, um in anderen und durch sie auch in kommenden Seelen weiterzuleben — mit der eigenen Lebenswirkung. Für die Blume gibt es in diesem geistigen Sinne kein höheres Lebenslos, als unsere Seelenkraft zu stärken, indem sie uns erquickt. Aber ein Frevel ist es darum auch, wehr- und hilflose Blumen zu pflücken und dann, des Tragens müde, sie achtlos im Staub des Weges verschmachten zu lassen.

So soll auch der Strauß immer so gebunden sein, daß beim Einstellen in ein Gefäß alle Stiele Wasser saugen können. Sie dürfen auch nicht zu fest zusammengebunden werden, damit der Wasserstrom nicht unterbunden wird. (S. 253 zu S. 34, a.) Will man mit den Blumen Gefäße füllen, so ordnet man sie in diese unmittelbar und gewinnt nun ein neues Steigerungsmittel, indem man Gefäß und Blume als ein Ganzes betrachtet, dessen beide so verschiedenartige Glieder — Blumen und Gefäß — einander ergänzen, d. h. aus beiden ein neues Ganzes machen. So gewinnt die Blumenkunst einen besonderen Reiz und weitere Ziele. Ein paar Gesetze lassen sich darüber aufstellen; sie seien in die Anmerkungen verwiesen. (S. 254 zu S. 34, b.) Nur das Grundgesetz sei hier genannt: die Blumenfüllung soll aus dem Gefäß entwickelt werden, das durch die Blume eine Steigerung erfahren soll in der Richtung seiner Eigenart. Das ist nun aber nicht immer möglich, weil wir oft gerade die Blumen nicht haben, die nach unserem Gefühl für das Gefäß diese Aufgabe erfüllen. Da ist es denn leichter, wenn wir eine große Zahl verschiedenartiger Gefäße besitzen und für die gerade vorhandenen Blumen und Zweige aus diesen Gefäßen das geeignete wählen. Unsere Auffassung der Harmonie von Blumen und Gefäß gibt der Selbstbetätigung in der Blumenkunst weiten Spielraum und stille,

innige Freuden. Die Blumenfreude, in Gefäßen gesammelt, ist so recht geeignet, eine Hauskunst zu werden, eine Beschäftigung, die nicht belastet, sondern erhebt und befreit, die niemand belästigt — „Musik ist immer mit Geräusch verbunden" —, die eine dichterische Stimmung über den Alltag breitet, Geselligkeit und Feste erhöht, die Erinnerungen lebendig erhält und den Kindern und der Jugend Erinnerungen fürs Leben schafft, wenn Mutter und Geschwister mit Blumen walten. Dazu die Sammlung von Gefäßen in allen Farben, Stoffen, Größen — eine unerschöpfliche Antwort auf die Frage „Was schenke ich?", wenn man weiß, daß Blumen im Hause gehegt werden; eine Anregung, diese Pflege wachzurufen, die in jedem Frauenherzen mütterlich schlummert, auch wo sie noch nicht zur Tat geworden ist.

Das Vasen-Sammeln — innerhalb der Grenzen jeder Lebenslage ist es möglich, denn auch wo die Mittel nicht reichlich sind, lassen sich bei richtigem Verständnis für wenige Pfennige mindestens gute, formschöne und farbenfreudige Gebilde erwerben, sei es auch nur aus billigem Ton oder Glas. Aus vielem Wenig und aus Einzelnem wird mit der Zeit ein Viel, ein Reichtum. (S. 255 zu S. 35, a u. S. 260 zu S. 35, b.) Ich will hier nur an die ländlichen, besonders die thüringischen und hessischen Töpfereierzeugnisse erinnern, deren jedes Stück eine Handarbeit, eine Eigenart darstellt, die so in keinem zweiten Stück sich wiederholt; ein „Original" jedes einzelne; oft sind sie bis zur „Volkskunst" glücklich gesteigert, wie ja die Volkskunst aller Länder uns oft erstaunlich billig einfach-schöne Gegenstände zur Verfügung stellt. Auch die Industrie bietet in Anlehnung an die ursprünglichen Techniken vieles Gute. Man muß nur zu unterscheiden wissen zwischen Form und Unform, zwischen Echtem, wenn auch noch so Einfachem, und aufgeputztem Schund, wie er sich in Sommerfrischen und Bazaren breitmacht. Die Vasenliebhaberei hatte schon in der antiken Kulturwelt zu einer Vollkommenheit in den Umrißformen geführt, die nicht zu übertreffen ist, die uns unerschöpfliche Vorbilder bietet, neuer Technik leicht erreichbar.

Anderes bietet neuzeitliches Kunstgewerbe. Die Technik selbst ist ständig auf der Suche nach neuen Wirkungen. Diese sollen sich aber immer aus dem ursprünglichen Zweck des Gefäßes entwickeln, insbesondere aus dem Zweck, mit Blumen gefüllt zu werden, und im Stoff Neuartiges zur Wahl stellen, aber niemals irgendwie Echtes unecht nachahmen, z. B. nicht „patinierte" Tongefäße, die wie grüngewordene Bronze erscheinen sollen! Glas — unendlich verschieden zu behandeln — soll immer als Glas erscheinen und nicht z. B. als Marmor oder Metall. Bronze soll Bronze

sein und nicht bei näherer Betrachtung sich als Gips erweisen und so fort. Das Grundsätzliche dabei ist ein Sittliches: der Schein, der trügt, wird zur Lüge. Die Wahrheit kann gesteigert werden zur Kunst; die einfache Wahrheit ist zum mindesten würdig, die Unwahrheit ist unwürdig. Wer also wollte ein unwürdiges Geschenk machen? Schenken, was nach etwas aussieht, das es nicht ist, wird zum Betrugsversuch. Damit ist alles gerichtet, was, unedel, Edlem ähnlich sein soll.

Was uns die Industrie noch völlig schuldig geblieben ist, sind Vasen für unsere Doppelfenster; sie müßten flach geformt sein und im Umriß (Silhouette) (S. 262 zu S. 36) edle Linienführung zeigen, oben teils eng, teils sich flach erweiternd, so daß flache Blumenzusammenstellungen darin Platz haben. Im Doppelfenster, wenn es nicht der Sonne voll ausgesetzt ist, halten sich die Blumen länger als in der trockenen Zimmerluft; die so gestellten Blumen würden einen guten Vordergrund für das geben, was außerhalb der Fenster zu sehen ist. Die Höhen der Vasen (in verschiedenen Farbentönen, auch ganz durchsichtige) müßten verschieden sein, bis zu ganz hohen schmalen Formen (S. 255 zu S. 35, a), nicht minder ganz niedrige, z. B. für Primeln, Veilchen – immer aber flach. So könnten mit wenig Blumen reizvolle Wirkungen entstehen; ein Beispiel übrigens, wie Japan anregend wirken kann; denn dieser mein Vorschlag ist wahrscheinlich, unbewußt der Zusammenhänge, aus der Kenntnis japanischer Blumenkunst entstanden, ins Deutsche übersetzt, „eingedeutscht".

Die reihenweise aufgestellten Hyazinthengläser sind nur ein schwacher Ersatz für die angedeuteten Wirkungen; aber sie könnten, im bisherigen Sinne beibehalten, auch mit den neuen Fenstervasen vereinigt werden.

Wir fanden: für die Linienführung des Straußes in der Vase ist deren Form entscheidend. Der Charakter der Vase bestimmt die Physiognomie und den Charakter der Blumen und Zweige, die wir hineinstellen: metallisch oder perlmutterhaft schimmernde Vasen werden gesteigert in ihrer Wirkung durch metallisch und perlmutterhaft gefärbte Blätter, wie sie manche Aroideen (Arum metallicum), ferner Caladium, Selaginella, besonders aber und leicht zugänglich Begonien haben. Diese „Blattbegonien" haben wenig schmuckvolle Blüten; wenn wir aber diese Blattbegonien in der Vase vereinigen mit den Blumen der schönblühenden Arten, so haben wir eine Steigerung der „Begonie" innerhalb ihrer Physiognomie. Wir haben vereinigt, „was die Natur auf ihrem großen Gange in weiten Fernen auseinanderzieht". Dies ist ein gutes Beispiel für die „Idee" – hier der Begonie –, die wir uns bilden können in der „Steigerung einer Naturerscheinung zur Kunst".

Gleiches gilt für viele andere Pflanzengattungen: die schönen und schönsten Blüten einer oder mehrerer Arten vereinigen wir mit den schönsten Blättern einer anderen Art gleicher Gattung. Die „Physiognomie" wird dann immer gewahrt, weil die Natur innerhalb dessen, was wir Gattungen nennen, meistens nach dem gleichen Typus schafft. Wieder gilt dies neben den Begonien insbesondere für Aroideen, Orchideen, z. B. Anthurium und rotbunte Caladiumblätter, Calla und weiß-bunte Caladienblätter. Auch Pelargonien zeigen in manchen Sorten schöne Blütenfarben bei grünen Blättern, bei anderen sind die Blätter hervortretend gezeichnet – die Vereinigung kann eine Steigerung ergeben. Schönen Blüten der Wasserpflanzen kann man schöne Blätter selbst von anderen Gattungen der Wasserpflanzengesellschaft leihen.

Oft gehören die Blätter einer Blumenart als untrennbarer Bestandteil zu ihr; will man eine Steigerung erreichen, so kann man anders gefärbte Blattzweige anderer Art derselben Gattung hinzufügen, z. B. bei Rosen.

Ländliche, bäuerliche Gefäße fordern Blumen aus dem „Bauerngarten".

Kristall wird nur gehoben durch das für unser Gefühl Vornehmste aus der Pflanzenwelt: Rosen, weil wir ihnen nun einmal das Königinnenrecht eingeräumt haben, Orchideen, weil sie kostbar sind und so feine „Arbeit" zeigen in Form und Schmelz, und auf diesem Wege der Anschauung auch andere Blüten und Zweige aus fernem Land, gehegt im tropischen Gewächshausgarten.

Gefäße antiker Art sollten mit Blumen gefüllt werden, die schon dem Altertum zur Verfügung standen und beliebt waren: weiße Lilien, Lorbeer-, Orangen-, Granaten-, Pinien- und Zypressenzweige, Rosen, Veilchen, Narzissen, Anemonen und andere aus der Mittelmeer-Pflanzengesellschaft. Ist auch das Gefäß neu, so ist es doch aus antikem Geist und Stoff geschaffen und fordert, daß es in antikem Geist behandelt werde. Die Blumenkunst kann sich durch die Wahl der Gemeinschaften in jede Zeit und Landschaft, in jeden Zeitstil hineinversetzen. So fand Otto Möhrke aus Anregungen in Museen in dieser Gedankenverbindung eine Fülle von seinerzeit überraschenden Wirkungen. Die Zeit des „Biedermeier" mit ihrer gedrängten Fülle bescheidener Blumen des ländlichen Gartens spricht uns heute reizvoll an; pompejanische Grotesken der Malerei werden lebendige Wirklichkeit in Blumengemeinschaften; das Rokoko, in Gefäßen verkörpert, stellt seine Aufgaben in seinem zierlich tändelnden Sinn; doch fordert ausgesprochener Zeitstil der Gefäße und ihrer Füllung auch den entsprechend stilisierten Raum als Umgebung.

Nur das „Biedermeier" in seiner Bescheidenheit fügt sich leicht unseren lichten Wohn- und Vorräumen, Veranden, Lauben, Nischen ein, gibt einer

Ecke am Fenster freundliches Leuchten. Der Teetisch gewinnt seine Zierde mit Gefäßen aus der Heimat seines Ursprungs – aber auch mit jedem Blumenstrauß unseres Gartens.

Die Gaben unseres Gartens im weitesten Sinne, Früchte und Blumen, also auch aus dem Gewächshausgarten, passen ja in jedem Falle in unseren Zeitstil, in unsere Zeit, auch wenn unsere Wohnräume einen anderen Zeitstil darstellen; das ist gut so, denn sonst würden wir ja als harmlose Blumenfreunde vor lauter Stilfexentum aus der Angst nicht herauskommen, einen Verstoß zu begehen. Aber für ein sich selbst gern betätigendes Geschmäcklertum, für eine durch Gedankenverbindungen bereicherte feinfühlige und feinsinnige Kunstübung bietet sich im angedeuteten Sinne ein weites Feld; hier ist der Geschmäckler, der Ästhet einmal im eigensten Reich; auch wenn wir eine männliche Kunst – die Kunst ist und soll sein als Schöpfungsakt männlicher Art (S. 263 zu S. 38) – vor allem schätzen, so ist gerade in der Blumenkunst ein „femininer" Einschlag erträglich, denn sie ist ihrer Natur nach im letzten Grunde eine weiblich empfangende Kunst.

Was in bezug auf die Wahl der Blumen und Zweige für Gefäße gilt, soll auch grundsätzlich gelten für Körbe, für die Ausschmückung von Geschenken, kurz für alle Gegenstände, die wir in engste Vereinigung mit Blumen bringen. Hierbei kann allerdings die sinnbildliche Bedeutung der Blumen, ihre volkstümliche „Sprache", ihre Farbe, ihr Duft vorwiegend entscheiden. Schenkt man ein „Lebenslicht", so wird „Immergrün" nicht fehlen dürfen; verschenkt man einen Milch-Kochtopf aus silberglänzendem Aluminium, so würde ich eine Füllung mit „Vergißmeinnicht" als Mahnung zum Aufpassen beim Milchkochen für angemessen halten. Nur „gegenständlich" betrachtet, sieht's ja auch gut aus: himmelblau und silberweiß „paßt" nun einmal für unser Gefühl zusammen, weil wir's an hellen Sommertagen am Himmel zu sehen gewohnt sind, denn die Natur nur hat uns ja Sehen und Schauen gelehrt.

Gerade in Ernst und Scherz – wofür hier nur zwei Beispiele angedeutet wurden – kann sich die Blumenkunst als Beigabe, als Steigerung und Vergeistigung körperlicher Dinge, insbesondere bei Geschenken, im täglichen Leben grenzenlos in persönlicher Erfindung betätigen.

Farbe und Duft.

Bisher hatten wir noch nicht von der Farbe der Blumen gesprochen — aber doch trat sie bei Nennung eines Blumennamens in unserer Vorstellung am meisten hervor, und in der Wirklichkeit ist sie für unser Empfinden so bedeutungsvoll, daß wir über der Eigenart der Farben zuweilen alles andere übersehen. Falsche Farben können uns die Zusammenstellung, auch wenn sie nach den Gesetzen des Inhaltes richtig ist, vollständig verleiden. Andererseits sind wir nur zu leicht bereit, berauscht von der Farbenwirkung, jene Gesetze zu vergessen. Merkwürdig, wie spät die Farbe in der Blume entdeckt und künstlerisch gewertet wurde!

Blumenformen sprechen schon aus dem ägyptischen Lotoskapitell, der Baum des Lebens tritt als schmückendes Formensymbol im Assyrischen auf, etwa wie unser Kreuzeszeichen oder nordisches Spiral- und Drachenwerk als religiöse Weihe- und Bannbilder; pompejanische Wandmalerei gibt pflanzliche Formen, und in der Gotik spielt der Formenschatz aus Wald und Aue.

Wo Färbung eintrat, stand sie immer unter dem Bann schmückender Bedingungen, wurde gedämpft, dem großen Ganzen des Werkes oder des Raumes, in dem sie auftrat, ein- und untergeordnet. Als künstlerisch harmonisch wird diese Wirkung empfunden, mit Recht. Aber es liegt die Frage nahe, warum die Blume so spät in ihrer natürlichen Färbung gesehen und künstlerisch wiedergegeben wurde, daß wir erst in Bildern der frühen Renaissance das Gefühl haben, man habe sie so voll, so freudig, farbig empfunden, wie wir sie heute etwa in der nordischen Bauernkunst sehen.

Die Empfindung der Farben beruht auf sinnlicher Wahrnehmung; der Farbensinn aber, ein Teil des Gesichtssinnes, erscheint der züchterischen Entwicklung des Menschengeschlechts ebenso unterworfen wie alle anderen sinnlichen Fähigkeiten, welche die Grundlagen der geistigen und seelischen sind. Nordvölker haben ein anderes Farbenempfinden als Südvölker. Die Südsonne entkörperlicht alle Farben und läßt grelle nebeneinander erträglich werden, auch für uns, solange südliches Licht sie bestrahlt. Des

Nordländers Auge paßt sich an feinste Farbenunterschiede seiner Heimatlandschaft an, wenn sie monatelang im Dämmer der Nebelsonne verschleiert ist. Niederländische Maler erzählten diese Harmonie zuerst.

Ist es also ein klimatischer Unterschied, der körperlich-seelisch das Farbenempfinden erzieht, so geht daneben eine allgemeine Entwicklung, die ganz allmählich eine Farbe nach der andern ins Bewußtsein der Menschheit bringt. Die Griechen noch hatten für alle mit Blau verwandten Farben nur ein Wort, und unsere heutige Farbenmenge kann mit den alten Grundfarbenbezeichnungen nicht mehr auskommen, muß vielmehr im bekannteren Naturreich die Bezeichnungen leihen für Farben, deren Wahrnehmung und vor allem deren Herstellung ihr möglich ist.

Die künstliche Färbung mit immer neuen Farbenmöglichkeiten ist das dritte große Erziehungsmittel zur Farbenempfindlichkeit.

Die Mosaik- und Glasmalerei in den Kirchen und die Farben an Priestergewändern und Kirchengerät haben Farbenfreude verbreitet und an ihr erzieherisch gebildet. Waren doch die Kirchen der einzige Ort, wo das Volk regelmäßig sich gleichbleibende Farbeneindrücke stärkster Art empfing gegenüber der Eintönigkeit seines Alltags. Die Festkleidung, die ja immer mit den Festen der Kirche zusammenhing, da sie die Hoch-Zeiten des Lebens leitete, war dann auch in allen nordischen Ländern in den Glasfarben der Kirchenfenster gehalten. Die Kleidung tritt jetzt an Stelle des Körperschmucks ursprünglicherer Zeiten und südlicher Länder, und fortan bleibt die Kleidung der Ausdruck der Sinnlichkeit und Geistesrichtung des Volkes, von gesunder Kraft bis zu schwüler Schwäche, von Schönheitsfreude bis zur Frechheit.

* * *

Zur Zeit der Glasmalerei wurde die Blumenfarbe künstlerisch entdeckt, und eine neue Freude kam in die Welt.

Was wir heute noch Bauernblumen nennen, wurde zu jener Zeit Liebling des Volkes und gab dem einfachen Gärtchen hinter leichtem Stengelzaun einen Abglanz jener sonnigen Farben, die in der Kirche mit Gottes Wort und Lied und Glockenklang die Seele zum festlichen Allkunstwerk erhoben, zur Erhöhung des Lebensgefühls. Die Festkleidung trug den Schein davon ins Haus und überallhin, die Blumen den Zauber in den Garten. Da war jede neue Blume ein Ereignis, und jede Abweichung innerhalb einer Art wurde festgehalten, verbreitet, und

Wohlhabende wandten große Summen auf, um sie zu besitzen. Während mancherlei Blumen in den Klostergärten schon gepflegt waren und von hier in die Bauerngärten wanderten, beginnt doch die Blumenlust erst etwa Mitte des Fünfzehnhundert eine Angelegenheit von allgemeiner Bedeutung zu werden. Aus türkischen Gärten, wohin sie aus der Kreuzung asiatischer Wildtulpen gekommen war, führte Busbeck, ein Gesandter Kaiser Ferdinands I., die Tulpe ein nach Augsburg und Wien, von wo sie nach Holland kam. Hyazinthen, Tulpen, Kaiserkronen und fast alle Blütenzwiebelaewächse wurden hier gepflegt, fanden günstigsten Nährboden und wurden im Handel von hier aus über die ganze Erde verbreitet. Holland wurde der Blumengarten Europas, wie er heute neben Japan für die Blumenzwiebeln der einzige bedeutende Anzuchtsgarten der Welt geworden ist. Hollands Blumenfelder, welche in die auf landwirtschaftlicher Arbeit beruhenden Siedelungen eingebettet sind, lassen sich an Farbenkraft der Gegensätze mit nichts vergleichen. Sind Andalusiens Wiesen leuchtender als unsere, so bleiben sie doch harmonisch und wirken wie aus Künstlerphantasie geborene Steigerungen deutscher lachender Auen, wie bayreuther Bühnennatur im Karfreitagszauber — die holländischen Blumenfelder aber leuchten in ungebrochener Kraft wie Bauernfestkleidung am sonnigen Sonntagsmorgen. Wie Blumenbänder flimmern die Beete zwischen braunschwarzen Uferborden oder silbersandigen Wegen, und nur das sonnige Himmelsblau und leuchtende Wolken im Spiegelbild der Kanäle, rote Ziegeldächer halten ihren Farbengarben mit Mühe das Gleichgewicht.

Die Geschichte der Blumenzwiebelzucht und unter ihnen besonders die der Tulpen ist ein lehrreiches Beispiel für den Wandel der Farbenfreude im Laufe der Zeiten. Mit reinen Farben setzt die Freude ein, die Kraft der Farbe wird verstärkt durch Vergrößerung der Blume und schließlich durch Füllung, d. h. Umwandlung der Staubblätter in Blütenblätter. Bis dahin ist die Entwicklung eine Folge der Befreiung der Art vom Kampf mit Standortsgenossen in der Natur durch Züchtung, durch Domestikation — mit der eine Mästung eintritt, wobei die Nahrungszufuhr nur begrenzt ist durch die Aufnahmefähigkeit der Pflanze selbst — und durch alle weiteren Wachstumsmittel: Feuchtigkeit, Wärme, Licht in höchster Fülle, ohne Rückschläge durch Kälte oder Wassermangel. Neue Rassen aber und jede planmäßige Zucht sind auf künstliche Kreuzung durch Vereinigung der Geschlechtszellen angewiesen. Wieviel Planmäßigkeit erreichbar ist, lehrt das Mendelsche Gesetz der Verhältniszahlen, in denen sich Eigentümlichkeiten der Eltern auf die Nachkommenschaft vererben. Zur Rassenbildung

sind immer erforderlich: vortreffliche Eigenschaften der Stammeltern, eine glückliche Mischung, und, wenn sie erreicht ist, Inzucht innerhalb der Nachkommenschaft mit „überschwänglichen" Eigenschaften.

Folgerichtig ward Holland auch die Heimat der Blumenmalerei, die sich hier das Recht auf Eigendarstellung der Blumen als Selbstzweck erwarb. Von hier aus auch verbreitete sich die Blume als Haupt-Bildzierde auf Kunst- und Gebrauchsgegenständen, Steingut, Geweben, Möbeln, Porzellan, immer vor allem um ihrer Farbe willen.

Die Gärtner sahen in Holland frühzeitig auf die Maler, und diese schauten den Gärtnern zu. Die holländischen Stilleben und Blumenstücke aus älterer Zeit bilden eine wichtige Quelle der Belehrung über die Entwicklung der Blumenzucht, und ein weiteres Erziehungsmittel zum Farbensinn tritt bei bestimmter Kulturstufe auf: das Malerauge, das, besonders begabt, den anderen zum Führer wird.

In Zeiten der Hochzivilisation und des internationalen Austausches, wie es auch die unsrige ist, strömen leicht fremde Einflüsse in ein Volk, die sein ursprüngliches Sinnesempfinden ablenken. So haben uns Maler der Neuzeit statt des Sehens das Blinzeln lehren wollen, statt Farbenwirkungen für das Auge expressionistische und pointillistische Zusammensetzungsaufgaben für den Farbenverstand, Flecke statt Massen, Trübung statt Reinheit, Hautgout statt Geschmacksfrische im Inhalt der Bilder und in der Farbe. Die Großstadttechnik mit ihrem Minutenbetrieb und ihren Lichtreklamen, die Serpentintänzerinnen in den Varietés, deren metallische Stoffe, mit vielfarbigem Licht übergossen, dem Farbensinn ganz neue Kompositionen und Analysen zumuteten und ihm die Fähigkeit anerzogen, sie zu genießen, haben bis dahin unbekannte Farbenbedürfnisse geschaffen.

Die Stoffindustrie und die heutige Farbentechnik erfüllen für Kleidung und Kopfputz das neue Farbenbedürfnis am schnellsten. Die alten Namen reichen nicht mehr, die schillernde Reptilienfauna muß die Namen leihen für die chamäleonhaft wechselnden Farben. Oft werden diese durch Übereinanderwerfen durchschimmernder Stoffe erreicht, und Stoffblumen werden nicht mehr naturhaft, sondern in den Tinten der herrschenden Mode gefärbt.

Was vor kurzer Zeit von Züchtern der Blumenschönheit als mißfarbig verworfen wurde, das kommt nun zu hohen Ehren. Nelken, Rittersporn, Chrysanthemen färben sich in kranken Farben, schieferblau, braunblau oder in Dissonanzen gemischt. Bei den Nelken kann man beobachten, daß die aus Amerika eingeführten Riesenrassen in Frankreich die schwülsten Farben angenommen haben, während englische Züchter nur gesunde, frische Farben

gelten ließen. Beide sind zu uns gekommen; sie legen uns durch die Blume die Frage vor, wie unser Sinn sich wenden soll, nordisch oder unnordisch. Die gleiche Frage stellen die trüben Sorten der Tulpen an uns, die bis zu Aschfarbenfahl in angekränkelten (dekadenten) Modetönen von Holland zu uns kommen. Holland züchtet eben, was die internationale Welt von ihm begehrt.

Heute ist der Farbensinn der Ausdruck der Zeitseele und der Persönlichkeit innerhalb der Zeit. Sehe jeder, wie er wähle! Mag echte nordische Blumenlust helfen, daß der Sinn allezeit gesund bleibe, allem Kränkelnden abgewendet, frisch, froh und genußfähig — das ist die **Kulturaufgabe** der Blumenzucht und Blumenkunst.

Für Lichtfarben (Spektralfarben), davon abgeleitet auch für die Wirkung und das Zusammenspiel von gefärbten Flächen, hat die Wissenschaft der Farbenlehre eine Reihe von Beobachtungen zu Gesetzen erhoben. Die Aufstellungen Wilhelm Ostwalds haben sicher ihren Wert für die Industrie, da sie durch Numerierung die mit Worten wie rot, blau, gelb, grau bezeichneten Farben in viele, eben mit Worten nicht bezeichenbare Töne teilen, über die nun auch aus der Ferne eine zweifelsfreie Verständigung möglich ist; auch auf dem alten „Farbenkreis" würde kein Platz für sie sein, und es ist für ihre Darstellung statt der Fläche gleichsam der Raum in Anspruch genommen, indem statt des Farbenkreises die doppelte Farbenpyramide, „Farbkörper" genannt, aufgestellt wurde. Die Zusammenstellungen passender Art lassen sich so mit Sicherheit ablesen; was aber zusammenpaßt, ist doch schließlich aus der bisherigen Farbenlehre entwickelt, indem unser Auge zu einer Farbenempfindung durch die Natur erzogen ist, welche die „Lehre" nachträglich in höchst schätzenswerter Weise nachweist.

Aber wir können in der Blumenkunst uns nicht auf Farbenlisten, Farbennummern stützen; ebensowenig wie in der Kunst der Malerei, denn der Künstler will und soll nicht errechnen, was feststeht, sondern wirken lassen, was als Offenbarung seiner Seele, seiner Sinne an andere mitgeteilt werden soll.

In gleichem Grade hat auch die Farbenlehre, die der Farbenkreis uns gibt, nur bedingten Wert für jede Kunst; aber in seiner Einfachheit bleibt er ein gutes Lehrmittel (S. 263 zu S. 43, a u. S. 265 zu S. 43, b) zur Vermittlung von Grundtatsachen.

Blumen und Blätter sind ja nicht einfach gefärbt, sondern sie stellen selbst ein zusammengesetztes Farbengebilde dar, indem die einzelnen Glieder (Organe) meistens durch verschiedene Farben sich auszeichnen. Hierdurch

wird die Wirkung der Blumenfarbe, die wir nach dem Haupteindruck der Blütenblätter bezeichnen, sowohl für sich als auch in der Zusammenstellung mit anderen Blumen beeinflußt.

Wir können also von unseren Blumenfarben und ihren Zusammenstellungen nicht so sprechen, wie etwa der Kleiderstoffhändler bestimmte passende Farben zusammenstellen kann. Hierzu kommt die Farbenverschiedenheit der Blumen gleicher Art, teils in wirklicher Abartenbildung, teils während des eigenen kurzen Lebens, indem zwischen Knospenzustand und Befruchtung oft stündlich wechselnde Farbentöne liegen; endlich die verschiedene Wirkung je nach der Beleuchtung mit durchscheinendem, auffallendem, zurückgeworfenem Licht, welch letzteres mit den ersteren zusammen ein fortwährendes rätselvolles Widerspiel in den Blumen selbst gibt, das nicht besprochen, nur bewundert werden kann. Das Spiel wird noch reicher durch gewisse Eigentümlichkeiten des bunten Blumenkleides, wenn flimmernde Härchen, seidenartiger oder metallischer Glanz und schimmernder Schmelz hineingewebt ist oder die Farben durch reifartigen Duft gemildert werden.

Und zu all dem Wechsel des natürlichen Eindruckes fügen wir das künstliche Licht. Flimmernde, weiche Stoffe, duftige Schleier sollen die Blumen umschmeicheln, und alle Farben haben durch die Blume Bedeutung, Sinnbildlichkeit erhalten, die doch auch zum Ausdruck kommen will.

Während in einem Orchester die Musiker alle Instrumente auf einen Ton stimmen können, weil dieser, vom Kapellmeister angeschlagen, auf alle gleichmäßig wirkt und von allen gleichmäßig empfunden wird, ist die Wirkung eines Farbentones, des Zusammenspiels mehrerer Farben auf jeden Menschen anders, je nach der seelischen Eigenart der Persönlichkeit.

Die seelische Empfindung wird bestimmt durch Erziehung, Umgang, Beschäftigung, Beruf, Denkweise, auf das Gemüt wirkende Erlebnisse und wird verändert durch den jeweiligen Gemütszustand und durch zunehmendes Alter.

Während sich die wissenschaftliche Farbenlehre mit der Wirkung der Farben aufeinander und auf den *körperlichen Gesichtssinn*, das *Auge*, beschäftigt, zu ihren Versuchen *einfarbige* Flächen verwendet und aus deren gegenseitigem Verhalten (und dem Verhalten der Spektralfarben) Erfahrungssätze ableitet, können wir die Wirkung der lebendigen, *wechselvollen* Blumenfarben auf unser *Empfinden* nicht in Regeln und Gesetze bannen. Das erwünschte Ziel, für die Farbenwirkung der Blumen auf unser Empfinden Gesetze aufzustellen, ist heute noch nicht erreichbar.

Wo es sich um Massenwirkung von Blumenfarben, z. B. bei Teppichbeeten, handelt, kann man allenfalls diese als gefärbte Flächen betrachten

und darüber theoretisieren, wenn man sich die lebenspendende Sonne fortdenkt! Aber die Nahwirkung der Blumen schafft zu jeder Regel zahlreiche Ausnahmen und Widersprüche.

In meinem steten Bemühen, das Lehrbare fest zu umgrenzen und mitteilbare Gesetze aufzustellen, durch die man hindurchgehen muß in der Schule der Kunst, um sich dann erst auf sicherem Boden frei zu bewegen und über diese Gesetze hinaus zu neuen Ahnungen verborgener Gesetzmäßigkeit zu gelangen — in diesem Bemühen entdeckte ich einst, daß die Blume selbst uns sagt, was zu ihr passen mag, wenn wir die Farben betrachten, mit denen der große Maler der Natur ihre einzelnen Teile geschmückt hat. Dabei ergibt sich sogar das Mengenverhältnis, in dem wir einer Blumenfarbe, wie sie uns im Gesamteindruck entgegentritt, andere Blumenfarben zugesellen können.

Als ich dieses schöne Gesetz gefunden und tausendfältig auf seine Richtigkeit nachgeprüft hatte, fand ich eine harmlose gelegentliche Bemerkung bei Kant: „Zu einer braunen Weste passen gut gelbe Knöpfe — das könne man schon an den Aurikeln sehen". Wenn auch meine Entdeckerfreude an sich durch dieses Wort zur wünschenswerten Bescheidenheit gedämpft wurde, so war mir doch diese Bestätigung viel mehr wert, da ich mich in so außerordentlich guter geistiger Gesellschaft sah. Wir wollen also auf die Autorität Kants hin dieses Gesetz als unumstößlich richtig annehmen und haben dadurch viel gewonnen: es macht viel Vergnügen, jede Blume zu betrachten in Rücksicht auf die einzelnen in ihr enthaltenen Farben, Farbentöne; darauf, wie sie sich in Licht, Schatten und Durchleuchtung ändern; ferner in bezug auf alle die in ihr enthaltenen farbigen Einzelheiten: Flecke, Augenflecke mit ihren Rändern, Striche, Adern, zarten Schmelz, perlmutterhaftes Schillern, metallisches Glänzen, schneeiges Leuchten, Honigmale, die wie Wirtshausschilder für und auf die Insekten zu wirken scheinen, Staubfäden und Stempel nicht zu vergessen, die z. B. den Lilien so viel Betonung geben. Durch solche ins Einzelne gehende Betrachtungen der Blumen können wir ihnen einen neuen Reiz abgewinnen und prüfen, wieviel die Malerei uns oft schuldig bleibt, wenn sie uns und sich mit bloßen „Impressionen" die Arbeit in gewissem Sinne leicht macht. Aber alles Ernste in Ehren; es liegen ebenso viele Seiten der Betrachtung in der Natur, wie Schöpferkraft in ihr liegt, und die ist unendlich; wir können nur eine nach der anderen uns geistig erobern und dann ein paar Seiten zusammensehen. Der Künstler wird uns darin vorangehen, und er hat ein Recht, die Seiten hervorzuheben, die gerade er uns zeigen will — aber er muß auch andere gelten lassen.

Wie der Schmetterling mit seiner Zeichnung und Färbung ist uns die Blume ein Wunder, das wir um so ehrfürchtiger empfinden, je mehr wir bei der Betrachtung ins Einzelne gehen. Unscheinbar war das Samenkorn wie das Ei des Schmetterlings; grün gemeinhin war der Keim und seine Entfaltung mit Zweigen und Laub, unauffällig nur für unsere Gewöhnung, wie die Raupe ein uns unscheinbares Gebilde war. Da tritt eines Tages eine Umwandlung ein, scheinbar eine Wachstumsstockung; eine andere Art von Gebilde entsteht an der Pflanze als bisher: die Knospe; die Raupe hört auch auf zu wachsen und bildet in sich eine Knospe, die sogenannte Puppe. Zur rechten Stunde öffnen sich beide: der Puppe entsteigt der Schmetterling, der Blütenknospe die Blume, beide in einer Pracht und, wie wir sagen, Schönheit, die alle vorhergehende Lebensarbeit bei beiden Wesen nicht ahnen ließ. Und siehe: bei beiden ist die Zeit erfüllt, wenn eine neue Geschlechterfolge eingeleitet werden soll; es ist das Hochzeitskleid, das so prächtig ist, bei Raupe und Pflanze; und Blume und Schmetterling sind in der Art ihrer Farben gleich, wenn man die Gesamtheit dieser Lebewesen übersieht; aller Glanz, Schmelz, alles Leuchten und Schillern, ja selbst die Zeichnung im Sinne einer Aderung und Gliederung kommt bei beiden zum Ausdruck; auf eine wohl verschiedene Weise „geworden", aber in der Wirkung im ganzen gleich: Blumenblätter und Schmetterlingsflügel, und auch in dem uns erkennbaren Zweck: Hochzeitskleid. Sollte nicht auch eine tiefinnere Verwandtschaft bestehen zwischen Raupe und Pflanze, zwischen Schmetterling und Blume? Daß letztere beide oft aufeinander angewiesen sind, sich bei der Hochzeitsfeier gegenseitig zu Gast laden, wissen wir ja, und dieses Gebiet der Forschung zu verfolgen bietet einen weiteren Reiz unserer Blumenfreude. (S. 266 zu S. 46.)

Vor dem Wunder dürfen wir träumen „wie das ward". Geht doch auch tiefster Forschung immer ein glaubendes Ahnen voraus, und Wahrheit ist immer entschleierte Dichtung.

Es ist, als habe die gesamte Lebensarbeit der Pflanze, der Raupe am Festtag der Hochzeit ihre Erfüllung gefunden, und dieser Zug geht durch die gesamte Lebewelt; jedes Wesen schmückt sich in seiner Weise für den Augenblick, in dem das Fest der Arterhaltung gefeiert wird. Träume ...

Wahrheit aber enthält der Ausspruch Kants, wenn wir die einzelne Blume in Rücksicht auf ihre Hauptfarbe betrachten mit der Frage, was an anderen Hauptfarben zu ihr passen mag.

Als leicht erreichbares Beispiel soll uns unser Gartenstiefmütterchen belehren: Nehmen wir ein „gelbes"; es hat ein paar Adern, schwärzlich,

bläulich, aber genaues Sehen zeigt auch rötlichen Ton; an einer Stelle in der Mitte ist das Gelb zu Orange verstärkt, daneben ein kleiner weißer Fleck. Das also ist mit feinsten, durch das Vergrößerungsglas besonders deutlichen Übergängen der Farbenschatz eines „gelben" Stiefmütterchens. Innerhalb dieser Farben: blau, rot, gelb, mit schwarz und weiß, sind alle Farbenspiele möglich innerhalb der Art: Stiefmütterchen. Da es sich hier um eine alte Blumenzuchtrasse handelt, die auch in freier Natur schon zur Abänderung neigt, so hat aus allen möglichen, unendlich verschiedenen Kreuzungsergebnissen (S. 266 zu S. 47, a) die Zuchtwahl des Gärtners jene genannten Farben „rein" gewonnen: „rein" im Sinne einer herrschenden Hauptfarbe; denn bei genauer Betrachtung ist doch auch von den anderen möglichen Farben immer etwas angedeutet. „Die Natur kann immer nur recht handeln", d. h., was die Natur tut — und sie ist auch bei unserer „Zucht" an ihre Schöpfungsgesetze gebunden —, das haben wir als richtig anzuerkennen. Was nun hier der Züchter durch Wahl und Ausschluß ungewünschter Einflüsse innerhalb einer Blumenart tut, das können wir zum Beispiel nehmen bei der Vereinigung verschiedener Farben in einer Blumengemeinschaft, entweder gleicher Art in verschiedenen Farben — Stiefmütterchen oder andere Sommerblumensorten — oder verschiedener Blumenarten.

Ist uns aber dieser Gedankengang über die Blumenzucht zu lang, so sagen wir einfach: jede Blume hat in sich die Farben neben ihrer Hauptfarbe, die zu dieser passen. Diese Behauptung scheint kühn, und ich will Botanikern unter den Lesern schnell versichern, daß ich den Begriff der Mutation, Knospenvariation (S. 266 zu S. 47, b) dabei nicht übersehen habe. Aber wir wollen ja durch diese Betrachtungen keine untrüglichen Vorschriften erreichen, sondern nur die Beobachtung auf diese Behauptung lenken, um dadurch zu Anregungen zu kommen für die Farbenvereinigung verschiedener Blumenarten, nach dem Dürer-Wort: „Die Kunst liegt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie". Wenn wir z. B. eine weiße Marienlilie betrachten, so ist, grob farblich ausgedrückt, nur in den Staubgefäßen Orangegelb enthalten. Trotzdem ist farblich eine große Mannigfaltigkeit der Vereinigung möglich, da unserm Auge „Weiß" als Farblosigkeit, als Nichtfarbe gilt, ebenso wie Schwarz als Unfarbe, als Lichtlosigkeit. Das Weiß der Marienlilie ist also als Farbe nicht vorhanden, und wir können einfach das Gelb ihrer Staubgefäße zur Grundlage der Vereinigung mit anderen Hauptfarben nehmen. So wäre die Theorie obiger Behauptung gerettet. Aber die Lilie kann auch noch

anders betrachtet werden: mit unseren durch die Malerei erzogenen Augen; da findet sich denn in Licht, Schatten, Lichtspiel (Reflex) noch eine Fülle zarter Tönungen in unserer Lilie, die, leise „klingend", nur verstärkt zu werden brauchen, um einen ganzen Farbenakkord aus ihrer Farblosigkeit zu ergeben; Anregung genug, um satte oder zarte andere Farben mit ihr zu vereinen, z. B. Rittersporn vom lichtesten Wasserblau zu Böcklin-blau und darüber hinaus zu Purpurblau, Farben, die alle uns unsere neuen Garten-Ritterspornе bieten; sie alle liegen gleichsam vergeistigt in der farblosen Lilie. Und ist nun aus dieser beispielmäßigen Vereinigung ein Ganzes geworden, dann kehrt sich das Verhältnis leicht um: die Lilien erscheinen nun wie höchstes Licht auf blauen Tönen; denn alle Farben werfen bei bestimmter Stellung zu unserem betrachtenden Auge „Licht" zurück, was dann als „Weiß" wirkt; man denke z. B. an faltige farbige Seidenstoffe in einseitiger Beleuchtung.

Man kann ja nur immer mit Worten das Eine und allenfalls ein Zweites und Drittes vermitteln; das Auge aber sieht gegenständlich viel mehr zusammen, und persönlich hat unser Augensinn sein Eigenleben: er ist befriedigt, oder er fordert, und erst wenn seine Forderung erfüllt ist, beginnt er uns einen harmonischen Genuß zum Bewußtsein zu bringen. Dieses Bewußtsein nun hat im Laufe der Menschenentwicklung so viel Wissen über sich selbst im allgemeinen und so viel persönliches Eigengefühl im besonderen gewonnen, daß wir nun, nach diesen gegenständlichen farblichen Erörterungen — heute, da uns eine Fülle von Farbenschönheit umgibt —, alle Lehren in das eine Wort zusammenfassen können: „Erlaubt ist, was gefällt".

So hätte ich es uns, dem Leser und mir, bequemer machen können, wenn ich das gleich gesagt und das Folgende ungesagt gelassen hätte? Mir lag eben daran, ein Stück der Erziehung unseres Auges zur Farbe „aus der Natur" zu zeigen, damit jeder diesen Weg selbst weitergehen kann zu noch ungeahnten Zielen und doch mit der Sicherheit eines Prüfungsmittels, ob der Weg nicht in die Irre geht.

Daß man auf diesem Wege gesund bleibt, ist so wichtig, weil alles, was wir tun und als Gegenstand vor uns stellen, wieder auf uns zurückwirkt; eine ständige Wechselwirkung tritt ein von unserem Innern in unsere Umgebung und von dieser zurück auf unser Inneres. Umgeben wir uns mit „kranken" Farben, so werden wir seelisch krank werden, verstimmt; umgibt uns eine schwüle Farbenluft, so wird unser Empfinden schwül ... Wer das weiß und mehr, kann diese Dinge und ihre Einflüsse nicht ernst genug nehmen. (S. 267 zu S. 48, a u. 48, b.)



Strauß von Sträußen

3



Krug als Wandschmuck

Es sind ja nicht die Farben allein, die da wirken; die Farben haften ja auch an den Gegenständen selbst: an Stoffen, Möbeln, Wänden, Bildern, an den Lichtspendern, und eins bestimmt und wird bestimmt durch das andere, so daß Räume erfüllt mit „Stimmung" unzweifelhaft die gleiche „Stimmung" erzeugen; es fragt sich immer nur: welche! ... Ausdruck der schaffenden Seele wird zum Eindruck, zum Bildner der empfangenden. Wählen wir unsere Farbenzusammenstellungen in der Sonne, im buchstäblichen und bildlichen Sinne, so werden wir — gesund bleiben.

Wollen wir so die Blumen selbst danach fragen, was wir ihnen zugesellen dürfen, so müssen wir stets erst bestimmen, welche Blume herrschen soll, und diese Blume bestimmt dann die übrigen Farben. Daß wir eine Farbe als Hauptton, der Menge nach, über die anderen herrschen lassen, lernen wir ebenfalls aus der Betrachtung der einzelnen Blume.

Aus der Blume selbst hat auch unser heute mehr als früher geschärftes Auge den befriedigenden Reiz mehrerer Abschattungen ein und desselben Farbentones gelernt, denn nie ist eine Blume wie mit einer Farbe gleichmäßig angestrichen, sondern stets finden wir in ihr reichen Wechsel zwischen Hell und Dunkel. Nachdem unser Empfinden dies entdeckt hat (es ist noch nicht lange her), sucht es sich selbst im Nachfühlen immer feinerer Unterschiede zu übertreffen.

Es ist oft schwer zu sagen, welchem Hauptton unsere jetzt so zarten Blumenfarben angehören — oft mehreren Hauptfarben zugleich, woraus dann hervorgeht, daß diese zartesten Farben zu den meisten kräftigeren wie auch zu mehreren ebenso zarten passen.

Wenn auch das Herleiten der zur Hauptfarbe passenden Nebenfarben aus den Blumen selbst nicht als unumstößliche Regel gelten kann, denn die hinzugefügten Blumen sind ja wiederum zusammengesetzte Farbengebilde, welche nicht theoretisch rein wirken, so bietet uns doch gerade die aufmerksame Betrachtung der Blumen bisweilen Hinweise auf neue, noch nicht alltäglich gewordene Zusammenstellungen, die dann anfangs angestaunt, vielleicht von der Mehrzahl zurückgewiesen werden, bis dann schließlich dieselbe Mehrzahl für dieselbe Zusammenstellung erzogen ist; dann wird sie „modern". In Putzläden können wir beobachten, wie das Auge zu neuen Farbenverbindungen erzogen wird.

Für das Gefühl wichtig ist die Scheidung der Farben in „warme" und „kalte". Diese Bezeichnung ist sinnbildlich übertragen, wie wir denn für die Farbenwirkung nur wenige selbständige Bezeichnungen in unserer Sprache haben; diese war fertig, als Farbenwirkungen im einzelnen

zum tieferen Bewußtsein kamen, und so muß sie heute bei früher entwickelten Sinnen Anleihen machen: beim Geschmack, Gehör, Gefühl und muß sich mit Vergleichen helfen. Warm ist das Sonnenlicht, Orange daher als ihm scheinbar entsprechende Farbe am wärmsten. Da es aus Gelb und Rot gebildet erscheint, gelten auch diese beiden als warme Farben, um so mehr, wenn die eine einen Ton der anderen hat: gelbrot, rötlichgelb. Kühl ist der Schatten; auf „kaltem" Schnee und Eis erscheint er „blau". So gilt Blau als kälteste Farbe und hiernach alle die, welche Blau enthalten: Blaugrün, Blaurot. Da wir Licht mehr lieben als Finsternis, Wärme mehr als Kälte, so sind uns auf dem Wege der Einbildung die warmen Farben angenehmer als die kalten.

Wir sprechen auch von erwärmenden und erkältenden Einflüssen auf Farben. Sonnenlicht, Gas- und Lampenlicht erwärmen die Farben nach ihrer vorstehenden Reihenfolge. Trübes Tageslicht, Gasglühlicht, elektrisches und Bogenlicht wirken erkältend, gleichfalls der Reihe nach in steigendem Maße. Darum macht Lampenlicht blau gewordene Rosen durch seine rötlichgelb färbende Kraft noch brauchbar; blaue Farben erscheinen in ihm grau (gelb + rot + blau = grau), Violett wirkt rötlich, Dunkelgrün unterscheidet sich in seiner „Temperatur" wenig von Blau. Elektrisches Glühlicht verändert die Farben am wenigsten, läßt aber alle rötlichgelben Töne matter erscheinen. Die Wirkung des Lichtes ist bei jeder einzelnen Zusammenstellung durch die Probe festzustellen. Man muß stets wissen, welches Licht unsere Zusammenstellung bestrahlen soll.

Für den Abend bindet man am besten bei entsprechendem, künstlichem Licht. Für die Tageswirkung kann man abends binden auf Grund der sicheren Erfahrungen in der Tageswirkung der Blumen.

Soll, von der Beleuchtung abgesehen, eine Zusammenstellung einen durchaus warmen Ton erhalten, so muß auch das Laub und Beiwerk von Band und Stoffen warme Farben haben. Hierauf beruht z. B. die Wirkung des rötlichgelben und braunen Laubes zu roten und gelben, bräunlichen Blumen. Auch eine kalte Farbe kann durch Beimischung von Rotgelb wärmer werden, z. B. Grün. Andrerseits wird eine kalte Farbe um so kälter, je mehr Blau sie enthält.

Die befriedigende Einheitlichkeit der Wirkung wird erreicht, wenn Laub, Schleifen und Stoffe den Farbenton widerspiegeln, welcher in der Blumenzusammenstellung der herrschende ist.

Ein Strauß Wiesenblumen in der Natur oder vor dem Fenster wird durch das Licht zusammengestimmt, da die Blüten unserer Fluren so dünn-

blättrig sind, daß sie durchleuchtet werden. Derselbe Strauß kann mißfarbig im Zimmer erscheinen, weil hier die abstimmende Durchleuchtung fehlt. Unsere Feldblumen können nicht neben Gartenblumen bestehen, die dank dem wärmeren Klima oder der besseren Besonnung ihrer Heimat satter gefärbt, kräftiger gebaut sind und darum im geschlossenen Raum durch sich selbst wirken, ohne von unserem nordischen Sonnenlicht Glanz und Pracht leihen zu müssen.

Wie wir Farben als warm und kalt empfinden, so auch als nahe und ferne, gegeneinander vor- und zurücktretende: Hell tritt gegen Dunkel vor, scheint auf Dunkel zu ruhen: daher ist Hell vor und über Dunkel zu stellen, nicht etwa umgekehrt, weil sonst Dunkel auf Hell drücken würde. Ebenso treten warme Farben gegen kalte vor. Grün und Violett nehmen eine Sonderstellung ein; denn Grün ist vortretend gegen Blau und zurücktretend gegen Orange, Gelb. Violett tritt zurück gegen Grün und Organgegelb, steht aber unsicher zu Rot und Blau, je nach seiner Mischung aus letzteren Farben. Die Helligkeit der Farben entscheidet über ihr Vor- und Zurücktreten mehr als ihre Art. Bei Zustammenstellungen sind helle zu hellen, dunkle aber zu dunklen Farben zu stellen, da die Wirkung im andern Falle unruhig würde. Je dunkler Farben sind, desto leichter vertragen sie einander; gleiches gilt für die hellsten Töne.

Die Freude an farbiger Fülle fordert, daß Grün, als Begleitung fast aller Blumenfarben, in den Zusammenstellungen den anderen Farben an Menge und Kraft stets nachstehe. Blumen sollten nicht durch Grün überschleiert werden, wie es bei dem Massenmißbrauch des Adiantum, Zierspargel usw. oft geschieht.

Kalte Blumenfarben, wenn sie nicht sehr hell sind, wie z. B. Vergißmeinnicht, machen mit Grün einen trüben Eindruck. Wir vertragen mehr warme als kalte Farben.

* * *

Mehr noch als für die Farbe ist unser persönliches Empfinden für den Duft und seine Wirkung auf uns entscheidend. Wir müssen annehmen, daß die Blumen für ihre Insektengäste ihren Duft bereithalten, und zwar für bestimmte Besucher, auf die sie nach ihrem Wohnort und ihrer Blütezeit angewiesen sind, immer gerade den diesen angenehmen, verlockenden. Wir wissen auch, durch welche Gerüche Fliegen besonders angezogen werden — und solche pflegen uns unangenehm zu sein, daher auch der Duft der meisten

Blumen, die vorzugsweise von Fliegen besucht werden. Dagegen sieht man den prächtigen Rosenkäfer in seiner üppigen Genießergestalt gleichsam schwelgen, wenn er mit seinen dicken Patschen in der Tiefe der Rose fühlt; er wird also wohl von der Rose einen ähnlich berauschenden Duftgenuß haben wie wir. Aber der Duft wandelt sich im Verblühen: sterbende Rosen haben einen Nebenduft, der peinigende Erinnerungen wachrufen kann, wenn wir ihn zum ersten Male bei einer Totenfeier wahrnahmen. An Düften haften Erinnerungen, die später durch den gleichen Duft zu voller Wirklichkeit der Erlebnisse wachgerufen werden können. (S. 268 zu S. 52.) Jeder weiß das; darauf beruhen Neigungen und Abneigungen zu bestimmten Düften, deren Erklärung vielleicht ein Geheimnis entschleiern würde. Es läßt sich mit niemand darüber rechten, was ihm angenehm ist, es muß aber berücksichtigt werden, wenn man nicht das Gegenteil von beabsichtigter Freude erreichen will.

Gewisse tierische Düfte haben auch manche Pflanzen; auch sie finden ihre Liebhaber unter den Menschen, und wer mit der erforderlichen Deutlichkeit einer wissenschaftlichen Abhandlung schriebe, könnte ein Werk herausgeben etwa unter dem Titel: „Die Seelenphysiognomie der Düfte und ihrer Verehrer".

Ich werde dieses Buch nicht schreiben, denn was gesunde Sinne nicht erfreut, ist mir fremd.

Es zeigt sich auch hier wieder: was unsere Heimatnatur uns bietet, in die wir hineingeboren sind, ist uns lieb, soweit es uns in hinreichender Fülle entgegentritt, um unseren Sinn frühzeitig zu bilden. Blühende Kornfelder, Raine mit ihren Heckenrosen, Labkraut und dem feinen Duftgemisch zahlreicher Blumenarten, die sich gegenseitig in ihren Düften ausgleichen und einen gemeinsamen frischen Wiesenduft uns entgegenwehen; Linden und Fliederhecken, Akazienhaine, die bei uns eine neue Heimat gefunden haben; der Gartenduft in seiner Gesamtheit mit ein wenig Lavendel und Thymian als Würze; Maiblumen im Frühlingswald und Veilchen – alles Heimische an Wohlgerüchen spricht uns an mit Heimgefühl. In diesem Sinne hat der Duft der Blumen in Zusammenstellungen in unseren Wohnräumen hohen Stimmungswert. Und auch für andere Stimmungen, fremdartige, ist durch fremdländische Blumen gesorgt; sie passen zu weichen Lagerstätten, molligen Fellen und Kissen, halbdunklen Räumen mit seidenen Lichthüllen, schwellenden Teppichen, orientalischem Konfekt und Zigaretten.

Für die künstlerische Steigerung einer bestimmten Absicht ist der Duft ein über allem schwebender, alles vereinigender Hauch, ähnlich wie in einem

Gemälde das Licht, in einer Landschaft die Luft, in einem Raum Musik. Im Duft empfinden wir gleichsam die Gemeinschaftsseele der gesehenen Erscheinungen in gesteigerter Wirkung zusammengefaßt, alles in einem, dem wir uns nicht entziehen können, das auch weiterwirkt, wenn wir die Augen schließen. Der Gegensatz beweist auch hier: ein unerwünschter Duft kann uns aus aller Stimmung reißen, z. B. im Theater, im Musiksaal, immer wenn eine Nachbarin sich mit einer künstlichen Wolke von Duft umgibt, der uns unangenehm ist. Man behauptet ja, der Geruchsinn sei in der menschlichen Zivilisation, aus Mangel an natürlicher Übung und weil er seine Bedeutung als Zensor der Nahrung verloren habe, im Schwinden; ich finde, er kann recht peinlich geweckt werden; ebenso aber kann man in Wohlgerüchen wirklich schwelgen. Regeln lassen sich dabei jedoch nicht aufstellen; ich fasse alle möglichen zusammen in das eine Wort: Jedem das Seine.

Durch die Blume.

Will man allgemeine geistige Begriffe sichtbar darstellen, so bedient man sich für ihren Sinn eines Bildes. Dieses Bild beruht auf dem Übereinkommen, daß es eben dieses Begriffliche (Abstrakte) in der Vorstellung wachrufen, gleichsam ersetzen soll. Nun nennen wir dieses Mittel ein Sinnbild, Symbol. (S. 268 zu S. 55, a u. S. 269 zu S. 55, b u. 55, c.) Es gibt alte Sinnbilder für Liebe, Glaube, Hoffnung, Treue, Zukunft, Vergangenheit, Gerechtigkeit, Frieden, Ruhm, Sieg, Tod, Unschuld, Verklärung, Lebensereignisse.

Auch bestimmte Blumen und Pflanzen sind so zu Bildern für bestimmten Sinn begrifflicher Vorstellungen geworden: Weiße Lilie, Zypresse, Ölbaum, Lorbeer, Rose, Veilchen, Vergißmeinnicht, Immortellen und andere. Eine Entartung dieser Blumensinnbilder ist die Blumensprache, die nur eine Geheimschrift mit Blumen und ihren Namen darstellt, ein Spiel, dem wir heute keinen Reiz mehr abgewinnen.

Aber die alten Sinnbilder werden ihren Wert behalten, und sie sind in der Blumenkunst ein Mittel, Besonderes auszudrücken, was neben und über dem Allgemeinen liegt, das ein Blumenkunstwerk wirkt. Sinnbilder sind in Blumenkunstwerken, was in der Musik Gedanken sind: manche verurteilen sie und wollen Musik nur als Klang gelten lassen, andere betrachten es als ein Mehr, wenn sich bei den Klängen auch bestimmte gedankliche Vorstellungen regen, Vorstellungen, die sich bis zur inneren Schaubarkeit von Vorgängen steigern können. Um ein Beispiel zu geben: Im Parsifal wirkt auf mich die Verkündigung des Retters, als wenn ich auf einem silbern und golden vom Himmel rieselnden ungeheuren Teppich die Worte Ton an Ton geschrieben erscheinen sähe; beim Aufstieg zum Gralstempel wird vor meinem inneren Auge der Gralstempel musikalisch Quader um Quader aufgerichtet. Die Töne des Karfreitagszaubers können wohl in keinem schöneren Bilde erscheinen als in der „Aue" der Darstellung des alten berliner Opernhauses. (S. 269 zu S. 55, d.)

Ein Kunstwerk wendet sich ja zunächst seiner Gattung nach an einen Sinn, z. B. die Musik an das Ohr. Wenn aber mehrere andere Sinne,

ja durch geistige Verknüpfungen — und wohl auch körperliche Zusammenhänge, da alle in dem Seelen-Allsinn wurzeln — alle anderen zum Miterleben angeregt werden, dann ist das Gesamtkunstwerk im Sinne Richard Wagners Wirklichkeit. Von der Veranlagung jedes einzelnen Menschen, an den sich das Kunstwerk wendet, hängt es ab, wie seine Sinne auf den Eindruck des Werkes antworten, ob insbesondere die gleichsam benachbarten Sinne, Sehen und Hören, hinreichend fein und lebhaft bei Erregung des einen mitschwingen und so auch die übrigen mehr oder weniger bewußt zur Mitwirkung kommen am Genuß, an der Empfängnis des Kunstwerkes, bis schließlich volle Hingabe aller Sinne die Seele sich über sich hinaus erheben läßt. Der Musik gelingt diese Wirkung am besten; aber durch das Erleben dieser Erfahrung vermag auch das Auge Ähnliches; das ursprüngliche, vielleicht oft wiederholte musikalische Erlebnis, in dem sich die Seele gleichsam zum Höhenflug geschult hat, ruft dann in ihr, der Seele, die Erinnerung daran wach, auch wenn der wesentliche Reiz des Kunstwerkes zunächst auf das Auge gerichtet ist. (S. 269 zu S. 56, a.)

Ist das nun auch durch Blumenkunst möglich? — Ich habe es oft erlebt! (S. 270 zu S. 56, b.)

Sprach ich zunächst von Sinnbildern, die eine über dem allgemeinen, d. h. über dem Augeneindruck liegende besondere Wirkung auslösen, so muß ich hier zunächst einschränken und dann erweitern: jene Andeutungen, die immer „Ruhm" mit „Lorbeer", „Jubelfeste" mit „Silber" und „Gold", „Liebe" mit „Rose", „Treue" mit „Vergißmeinnicht" und so fort zum „Sprechen" bringen, sind es nicht, von denen ich derartige seelische Wirkungen erwarte. (S. 270 zu S. 56, c.) Sie sind nur leicht verständliche, aber durch häufigen Gebrauch verblaßte Mittel, die wohl ihre Berechtigung haben im einzelnen, am einzelnen Stück der Blumenkunst, aber das Letzte und Höchste sind sie nicht.

Wir müssen uns zunächst erinnern, daß bei jedem die Seele erhebenden Eindruck der Blumenkunst noch anderes mitwirkt: vor allem der Raum: der Raum des Hauses, des Tempels, des Festes. Um ein Fest in jedem Sinne wird es sich immer handeln, um Lebensfeste, heiter oder ernst, zu Freude oder Trauer, zu Ehrung oder Erinnerung. Vom Alltag und der Alltagsumgebung erwarten wir nichts Besonderes. Daß er, der Raum, auch am Alltag uns anmute, anrege zu heiterer Erfüllung unserer Pflichten, kann auch die Blume, ja gerade sie mit ihrem stillen freundlichen Gesicht, uns helfen; für diese ihre Aufgabe — grenzenlos und lückenlos — bietet ihr der Alltag Spielraum. Auch die Sonntage sollen sich herausheben durch er-

neuerten, reicheren Schmuck der Blumen und einen Schein ihres Friedens in die kommende Woche leuchten lassen.

Aber Festtage, seltene, sind Weihetage; hierin haben sie ihre Bedeutung, ihre Aufgabe der Erhebung, und das ist die wirkungsvollste Grundlage für Blumenkunst; hier wird sie zur Musik fürs Auge. Die Seelen der Teilnehmer am Fest sind gestimmt, empfänglich für weihevolle Eindrücke — wie jedes Kind an seinem Geburtstagsmorgen. Diese vorbereitende Empfänglichkeit ist die Voraussetzung auch für die Wirkung anderer hoher Kunst. Richard Wagner wollte das, als er „Parsifal" ein Bühnen-Weihfestspiel nannte und es Bayreuth vorbehielt. Daß die Eindrücke auch im alten berliner Opernhaus mindestens gleichwertig waren denen in Bayreuth, kann ich aus eigenem Erlebnis beider Darstellungen bezeugen; das liegt an der zwingenden Kraft des Werkes und ändert nichts an der Richtigkeit des Grundgedankens, Weihefeste seltenem, aber um so tieferem Erleben vorzubehalten.

An solchen Tagen steht alles unter einem Beweggrund, und den gibt das Fest selbst. Was Richard Wagner als musikalisch-physiognomischen Ausdruck der in seinen Worttondichtungen handelnden Personen das „Leitmotiv" genannt hat, das immer wiederkehrt, wenn sie handeln, ja wenn von ihnen gesprochen wird; das sich vom Jubel des Lebens zum sieghaften Trauermarsch nach dem Tode steigert, leise anklingt wie ferne Erinnerung, sich verflicht mit den Leitmotiven anderer Handelnder, ja von einem Drama ins andere hinüberspielt — das Leitmotiv ist der Beweggrund, ein Wort für das andere gesetzt, auch unserer Weihefeste. Wir entnehmen das Leitmotiv dem Zweck des Festes, dem zu Feiernden.

Wenn wir nun die Sinnbildlichkeit bei der Mitwirkung der Blumenkunst in dieser letztangedeuteten Weise fassen, dann tut sich eine Fülle von Möglichkeiten auf, die uns die Wahl oft schwer macht und weit entfernt ist von jener grobsinnlichen Symbolik, die nun nur gelegentlich untergeordnetes Mittel wird. (S. 274 zu S. 57.)

Es ist nicht einfach, Leitmotive mit wenigen Worten zu bezeichnen, etwa wie die Überschrift eines Gedichtes; soll sich doch auch das Leitmotiv nicht als solches vordrängen, sondern ein stilles Wahlgesetz sein für das, was man tut, und fast möchte ich dann gleichzeitig sagen vor allem für das, was man läßt. Leitmotive legen in diesem Sinne zunächst eine Beschränkung auf im Vergleich zur Wahllosigkeit des „gedankenlos" Schönen.

Zum Geburtstag eines jungen Mädchens wird alles „Jugend", „Frohsinn" atmen, das Ehrenfest eines Greises wird „Würde", „Ernst" emp-

finden lassen, während „Jugend" hier nur als liebe Erinnerung anklingt, so z. B. in Gestaltung und Wahl der Blumen, wie er sie in seiner Jugend sah. Lieblings- und Erinnerungsblumen sind in jedem Falle bedeutungsvoll. Ein Blumenschmuck zur Erinnerung an einen Abgeschiedenen hat sein eigenes Leitmotiv, das nur den Beteiligten verständlich zu sein braucht und doch, eben als Leitmotiv, von stärkster auch allgemeiner Wirkung sein kann, indem alles andere fernbleibt. Jubelfeste lang gelebter Jahre und Arbeit dürfen immer auch einen ernsten Unterton mitklingen lassen. — Überall ist „das Licht", die brennende Kerze, ein vieldeutiges Sinnbild: als Vertretung der uralten Weihe- und Opferflamme wird es zum Lebenslicht, das sich im Leuchten selbst verzehrt; in seiner Reinheit und Ruhe feierlich — im Tode erhellt es das Dunkel und erleuchtet der Seele den Weg; sein Schein gibt allen Dingen ein Leuchten und geheimnisvolle Tiefe. Im Weihnachtsbaum glänzt es fröhlich — und zugleich am feierlichsten, wenn neben ihm kein weiterer Putz den Lichterbaum schmückt; so kommt erst sein Doppelsinnbild zur tiefen Wirkung: winterliche Natur draußen und Sonne im Hause; seine feinen Strahlen weben zitternd über dem Dunkel der Vergangenheit, erhellen die Gegenwart und weisen Wege in die Zukunft! Stilles Sitzen und Sinnen im Blick zum leuchtenden Baum, weihevolle Jahresfeier! Der Alte erlebt das Kind in sich einmal im Jahre, zur Sonnenwende. Möchte doch in Deutschland nie das Licht am Weihnachtsbaum erlöschen, immer und jedem möchte es leuchten, auch in Zeiten tiefsten Ernstes! Als Kind gingen meine guten Vorsätze von ihm aus; von den zunehmend schädlichen Einflüssen der städtischen Umwelt rief mich der Weihnachtsbaum immer wieder zur Natur und zum Licht. Ich glaube, seine Bedeutung ist am tiefsten und reinsten im nordischen Sinne, einfach als eine deutsche Sitte zu überliefern, ohne Umdeutung seines fühlbaren, nicht sichtbaren Sinnes ins Kirchlich-Christliche, als Wirkung an sich, wie ein Sonnenstrahl im Dunkel des Winterwaldes, wie ein Lied im Herzen, wie eine Hingabe an Unaussprechliches. Wer ein Erinnern aus seiner Kindheit hat, wird zugeben, wie Großes, Tiefes, schauervoll Anheimelndes ahnungsvoll ein Kind schon in ihm schaut und erlebt. Das ist die Macht des Lichtes als Sinnbild, in Verbindung mit sinnbildlichen Vertretern der Natur.

Die Schönheit bedarf des Sinnbilds nicht, wenn sie sich nur durch unser Auge an uns wendet; will sie aber mit unserer Seele, unseren Empfindungen reden, so ist das Sinnbild der Vermittler. Hierin liegt das Eigenrecht der Symbolik.

Wir werden noch oft von ihr sprechen können, beim Raumschmuck, bei Einzelheiten, bei der Betrachtung unserer Bilder. Hier sei nur bemerkt, daß auch einzelne Blumengaben ihren tiefsten seelischen Wert durch sinnbildliche Leitmotive empfangen. Da ist wieder das Lebenslicht mit Blumen geschmückt im Leuchter, eins der sinnigsten Geschenke. Der Leuchter kann wertvoll sein, wenn er durch sich selbst eine Gabe bedeuten soll, oder einfach und billig, aber immer würdig, durch seine Form seinen Stoff veredelnd.

Edle Vasen, Gefäße, durch Alter und Stoff wertvoll, in ihrer Form würdig und eine Zierde des Raumes auch ohne Blumen, können selbst durch ihren Schmuck sinnbildliche, auf die beschenkte Persönlichkeit sich beziehende Bedeutung haben, die dann in der Blumenfüllung gesteigerten Ausdruck findet. Der Eindruck einer Blumengabe zum Jubeltage eines berühmten Arztes – von Otto Möhrke geschaffen – durchrieselte mich mit dem geheimnisvollen Schauer, den nur echte, ernste Kunst hervorzurufen vermag. Ist doch die berechtigte Blumensymbolik der tragischen Kunst mehr verwandt als der heiteren, weil es vor allem ernste Vorstellungen sind, welche die Seele dem Bewußtsein näherbringen will. Aber die rechte Heiterkeit erwächst auf ernstem Grunde des Herzens – wo auch der Humor seine Heimat hat –, und jeder Freudentag des Lebens entzündet sein Licht an Glaube, Liebe, Hoffnung.

Wenn die künstlerische Dreieinigkeit von Form, Farbe und Inhalt der Blumenzusammenstellungen von tiefer Symbolik vergeistigt wird, so entsteht ein Höheres über jener Dreieinigkeit, von dem das Beste, die Ahnung der Himmelsverwandtschaft der Seele, leicht verlorengeht, sobald man tiefer Symbolik mit Erklärungen den Schleier des Geheimnisvollen raubt.

Der Strauß.

Wir sahen, wie am Strauß sich die Entwicklungsgeschichte der Blumenkunst vollzieht. Was als Geschichte bewußt hinter uns liegt, wird uns zum geistigen Besitz in der Gegenwart, und alles, was aus dem Strauß wurde, von Anbeginn bis heute, ist in jedem frisch gebundenen Gebilde unser eigen. Wir können ihn binden wie Kinder und wie vor Jahrzehntausenden und können uns an beziehungsreicher Freiheit der Form und des Inhaltes erfreuen und an Farben, die erst unsere Sinne erleben.

Da nun der Strauß und seine Art grundsätzlich vorbildlich ist für jedes andere Blumenwerk, wird es lohnen, noch im besonderen auf Einzelheiten hinzuweisen, die zu seiner Schönheit und unserer Freude helfen.

Die einst gedrängte Fülle von Blumen einer Farbe wünschen wir wenigstens so weit gelockert, daß die einzelnen Blumen nicht in ihrer Form beeinträchtigt werden. Haben sie einen haltbaren Stiel, so lassen sie sich in diesem Sinne zusammenbinden; aber manchmal ist der Stiel des einzelnen Blumenstandes zu stark im Verhältnis zu den Blüten, z. B. bei Maiblumen, Primeln, Vergißmeinnicht, Reseda; dann bindet man besser einzelne kleine Mengen zu selbständigen Sträußchen, auch mit wenig Blättern, und vereinigt diese Sträuße dann zu einem Ganzen, indem man ihnen beim Zusammenbinden an einer festbestimmten gemeinsamen Stelle die Schrägstellung gibt, welche der Formidee entspricht. (Bitte, liebe Leserin, lesen Sie über derartiges nicht hinweg, weil es langweilig ist, sondern handeln Sie danach, Wort für Wort, und Sie werden dann bei dem Ergebnis an mich denken, und das macht mir Freude!) Sind die Blumen noch kleiner, z. B. Veilchen, Tausendschön, Blaustern (Scilla), Schneeglöckchen, so können wir die kleinen Einzelsträußchen leicht in einer flachen Schale zum Ganzen ordnen. Besorgt man sich Schale und Blumen, so wird auf diesem Wege ein reizendes persönliches Geschenk daraus; denn jedes Sträußchen von vielleicht 10 Blumenstengeln mit einigen Blättern ist eine besondere Niedlichkeit, und so können wir auch Sträuße aus verschiedenen Blumen daraus machen oder eine Schale mit verschiedenen Blumen füllen. Mit verschiedenen Blumen: d. h. zugleich mit verschiedenen Farben! Wie aber sollen wir diese räumlich

im Strauß, in der flachen Schale verteilen? Noch reden wir von kleinen Blumen mit kurzen Stielen: Die Buntheit, ein Durcheinandermischen der einzelnen kleinen Sträußchen von einer Art, ist denkbar: Primeln, Aurikeln, Stiefmütterchen mit ihren offenen klaren Blumengesichtern werden auch in bunter Mischung immer eine Einheitlichkeit durch ihren ihnen gemeinsamen Grundton, durch ihre gleichmäßig helle Mitte, durch ihre gemeinsame Form bilden und so „durch Einheitlichkeit in der Mannigfaltigkeit" erfreulich ihren eigenen Stil gesteigert zur Geltung bringen. Sowohl in einem Strauß wie in einer flachen Schale oder in einem Körbchen können wir aber die Blumen nach Art und Farbe getrennt anordnen. Dann wirkt durch den Zusammenschluß und die Trennung die Farbe so stark als solche, daß sie in erster Linie nach Abstimmung, Berücksichtigung der Gegenseitigkeitswirkung verlangt. Unsere Anmerkung (S. 263 zu S. 43, a) gibt uns die grundlegenden Erfahrungssätze hierfür. Aber – nur eben diese. Hier beginnt der persönliche Eigen-Sinn. Die „Regel" wird immer zu Richtigem führen, aber für die Farbenzusammenklänge gerade lebendiger Blumen reicht für Schöpfer und Genießer keine Regel, auch die neue Ostwaldsche nicht. Fragen wir die Maler, so sehen wir, daß die Farben am stärksten wirken gegen einen Schatten irgendwelcher Art. Also wird auch Dunkles, z. B. eine Tischdecke, ein dunkler Korb, ein dunkler Hintergrund, wenn die Blumen selbst im Licht stehen, am wirkungsvollsten ihre Farbe herausarbeiten. Wie nun die Farbentupfen angeordnet werden im Strauß oder in der Schale voll kleiner Blumen, kann entweder bunt unwillkürlich sein, oder wir verfolgen ein Formenziel entweder symmetrischer Art mit Betonung einer Mitte – in Erinnerung an alt-ursprünglichen Schönheitssinn – oder im „Gleichgewicht der Massen". Hierbei kommt das „ästhetische Gewicht" der Blumen zu gefühlsmäßiger Geltung; z. B. wirken dunkle Stiefmütterchen „schwerer" als helle, Primeln schwerer als Veilchen, Tausendschön halten Vergißmeinnicht etwa die Wage, Reseda wirkt unbedeutender, fast blattartig, gegenüber farbig-hellen Blumen. Soll nun ein Strauß oder eine Schale kleiner Blumen ein in sich ausgeglichenes Ganzes bilden, dem nichts genommen oder hinzugefügt werden darf, so muß das Wechselspiel der ästhetischen Kräfte zum Gleichgewicht gebracht werden. Das geschieht gefühlsmäßig; um es aber mit Worten auszudrücken: man nimmt der zu „schweren" Menge ein Hinreichendes fort, um es der leichteren zuzufügen. Könnte man nicht auch der leichteren Menge einfach etwas hinzufügen? Antwort: Wir haben es immer mit einer irgendwie bestimmten Gesamtmenge in körperhafter Begrenzung zu tun, z. B. ist die Größe des Straußes in gewissen Grenzen bestimmt (durch die Länge

der längsten Stiele), die Schale, der Korb sind in ihrem Umfang bestimmt; ihr Gleichgewichtspunkt ist gefühlsmäßig bestimmt. Kommen also zwei oder drei oder fünf verschiedene Blumenarten und Farben zur Verwendung, so wird das Gleichgewicht immer nicht gar zu fern einer Halb-, Drittel- oder Fünftel-Teilung des Ganzen liegen. Denn die ästhetischen Gewichtsunterschiede sind gering. Das Beispiel des Gegenteils wird dies klären: Eine Schale voll gelber Stiefmütterchen, rund, etwa 30 cm Durchmesser haltend: an einer Stelle am Rande werden fünf schwarze Stiefmütterchen dazugestellt. Das wirkt so unbefriedigend, daß ich den Vorwurf höre: „So etwas braucht man einem doch nicht auseinanderzusetzen". Ja, das ist sehr handgreiflich unbefriedigend, aber es beweist die Richtigkeit des oben Gesagten, das nicht so einfach ist. Wenn wir schon die immer harte Zusammenstellung von Gelb und Schwarz überhaupt wählen, dann folgt daraus, daß wir „gut halb" gelbe und „knapp halb" schwarze in unserer Schale vereinigen müssen, und zwar derart, daß wir sie nicht schief halbiert anordnen, sondern daß wir unsere einzelnen Sträußchen als verschieden große Trupps verteilen. Dadurch wird der Eindruck schwarz-gelb und gelb-schwarz auf der ganzen Fläche einheitlich „im Gleichgewicht" eben durch die Verschiedenheit der Trupps, aber nicht bloß „halb und halb" gemischt. Letzteres ist etwas ganz anderes und würde entstehen, wenn wir immer ein gelbes Sträußchen mit einem gleich großen schwarzen abwechseln ließen. Wir werden sehen, wie wir diese scheinbar überflüssige Auseinandersetzung nötig brauchen.

Wir wenden uns nun dem größeren Strauß zu, also dem aus Blumen mit längeren Stielen und Zweigen. Wenn die Blumen im Strauß verschiedenen Arten und namentlich Gattungen angehören, dann ist Buntheit (unter der hier immer gleichmäßige Mischung verstanden ist) erfreulich im Sinne einer unbefangenen, noch nicht auf feinere Abänderungen gestimmten Farbenempfindlichkeit; die Buntheit kräftiger Farben ist Stil der Ländlichkeit, des Bauerntums — durch und durch gesund. Soll sie auch uns in diesem Sinne angenehm sein, so sind recht viele Farben und Arten erwünscht, aber doch so viele nur, daß jede Form und Art wiederholt im Strauße vorkommt, jede bald mit dieser, bald mit jener anderen benachbart und umgeben. (S. 274 zu S. 63.) Jeder kennt den Feldblumenstrauß mit Kornblumen, Mohn, Raden, Maßlieb, von Ähren überweht; das verdichtete Bild des Feldraines, das ist Buntheit im guten Sinne, vereinheitlicht durch den Standort, das „landschaftliche Gesetz". Ähnliches gilt von allen Sträußen aus unserer Natur, gepflückt an ausgeprägtem Standort, der den über-

geordneten Stil aller Mischung gibt. „Stil" ist ein abgebrauchter, viel überschätzter, viel mißbrauchter Begriff, hier aber durchaus lebendig und wirksam das geistige Band der landschaftlichen Zusammengehörigkeit um alle Buntheit schlingend. So auch im bunten Gartenstrauß. Aber alles, was gleichzeitig im Garten wächst und blüht, gehört auch nicht in einen Strauß; da sind Zweige von Bäumen und Sträuchern, die z. B. zuviel Waldseele in sich haben, wie Birken, Eiben, Haseln, Weiden, Buchen oder Pfaffenhütchen, Fingerhut – die passen nicht zu Rosen, Rittersporn, Akelei und Dahlien, Löwenmaul, Phlox, Nelken, Sonnenblumenarten, und wie sie alle heißen, die ihren einst irgendwo heimischen Naturstandort aufgegeben haben, dadurch ihre Naturphysiognomie, zum Teil auch durch züchterische Einflüsse, für uns verloren und einen Gartenpflanzen-Charakter angenommen haben. „Charakter" nenne ich hier die Summe erworbener Eigenschaften im Gegensatz zu von Natur angeborenen bei Mensch, Tier, Pflanze und jedem Naturding; der „Schliff" z. B. ist der „Charakter" des Natursteins. Den Unterschied zwischen angeborener Physiognomie und erworbenem Charakter herauszuarbeiten, ist eines der wichtigsten Ausdrucks-, d. h. Stilisierungsmittel der Kunst. (S. 275 zu S. 64.)

Der Gartenstrauß kann nun innerhalb seines Charakters verschiedener Art sein; aus kräftigen, üppigen, farbensatten Blumen oder zart abgetönt von zartesten Gestalten. Schon auf einem bunt gemischten Beet kommen ja z. B. eigentliche Gartenrosen neben Blumenstauden nicht zur Geltung; den letzteren haftet eben noch zuviel Naturhaftes an, und wo sie, z. B. bei Phlox, Rittersporn, durch Zucht in ihrer Wirkung gesteigert sind, steigerte sich das Naturwüchsige mit, das hier durch Überlieferung aus dem Bauerngarten etwas Naturburschenhaftes hat. Die Gartenrose aber ist um so weniger naturwüchsig, je neuer ihre Züchtung ist. Also innerhalb des Grundunterschiedes zwischen kräftig und zart (in Farbe und Art) entstehen wieder Straußgemeinschaften verschiedenen Charakters, auch wenn sie aus demselben Garten gepflückt sind. Wer kein Gefühl für diese Dinge hat – in der Auffassung der Blumen ist es das Grundlegende –, wird es in der Blumenkunst nicht weit bringen; das ist aber auf anderen Kunstgebieten, z. B. in der Musik, auch nicht anders. Wenn aber in unserer raschen Zeit, die viele loslöst von der Natur durch eine Asphaltschicht des Stadtlebens, jemand zum erstenmal in die Welt der Blumen tritt, dann genügen einige derartige Hinweise, um ihn hellsichtig zu machen und seinem Gefühl für diese Dinge Richtung zu geben – auch wieder wie z. B. beim Musikunterricht.

Wie wir für Gartensträuße neben dem „landschaftlichen Gesetz" den Charakter und die Physiognomie der Blumen wirksam sehen, so auch für Zusammenstellungen aus dem Gewächshaus. (S. 276 zu S. 65.) Zwar ohne volle botanische Berechtigung, aber gefühlsmäßig verbinden wir z. B. mit dem Begriff „Orchideen" etwas Tropisches, etwas Fremdes aus fernem Land. Also müssen sie unter sich vereint bleiben oder in Gemeinschaft mit ähnlich fremdartig Erscheinendem. Die reizende Sommerblume Schizanthus wirkt so als guter Nachbar von Orchideen, ebenso manche langstieligen zierlichen Begonientrauben, Passifloren, Anthurien und fremdartige Formen bunter Blätter, wie z. B. Kaladien. Und weil schließlich die Orchideen-Rispe in launenhaften Linien sich darstellt, passen Orchideen gefühlsmäßig dorthin, wo uns die Linie als Wesensteil der Blumenkunst erscheint: in japanisch ausgeprägte Hängegefäße und in Verbindung mit japanischen Kunstgegenständen in entsprechende Vasen. (Letzteres gilt wegen ihrer fremden Absonderlichkeit auch für Kakteen, obwohl diese in Japan gar nicht heimisch sind.) Das alles wäre für Orchideen (und andere fremde Erscheinungen) schließlich noch unter das „landschaftliche Gesetz" fallend im Sinne einer künstlerischen Steigerung ins ausgeprägt Fremdländische; aber derartige Blumen haben für uns noch einen besonderen Charakter erworben, den der Vornehmheit im Sinne des Abstandes von alltäglichen Erscheinungen. Darum fordern sie die Verbindung mit reicher kostbarer Kleidung, mit Gefäßen aus edelstem Stoff und künstlerischer Form, die Aufstellung in künstlerisch gestalteten Räumen: feinstes Kristall, mild leuchtendes Silber, tiefdunkle Bronze scheinen für sie eben gerade gut genug. Wieder macht das am besten deutlich der falsche Gegensatz: Orchideen in einem Bauerntopf. An und für sich betrachtet gibt es keine vornehmen Blumen; als Naturgebilde haben sie alle den gleichen Anspruch; aber wir geben ihnen den Charakter. So gibt es noch andere, die Abstand halten: farbige Lilien, Amaryllis, die stolz – und seelenlos – gezüchteten Chrysanthemen, Hortensien. Keine der genannten Arten verträgt sich mit der anderen, wie das unter Stolzen so üblich ist. Übrigens haben einige in jedem Sinne wirkliche „Größe", wie die farbigen Lilien und Amaryllis, denn sie sind von Natur edler Art. Daher fügen sie sich nicht kleinen, bescheidenen Raumverhältnissen ein und dürfen erwarten, daß Geber und Empfänger ihnen angemessen sind; auch stellen sie entsprechend hohe Ansprüche an ihre Vasen. Allerlei „feines Grün" oder zitterige auswärtige Vertreter unserer bescheidenen Wald- und Wiesenkräuter entwürdigt sie; Amaryllis wollen mit klar und edel geformtem Blattschmuck auftreten, wie sie selbst ihn haben –

den wir aber der Pflanze nicht nehmen dürfen —, z. B. mit Cyperus, Silberfarn (Pteris argentea), Kaladien- und Aspidistra-Blättern, von letzteren namentlich mit weißstreifigen, weil diese so die Streifenzeichnung der Blumen andeuten und schmal erscheinen trotz ihrer Breite. Lilien und Chrysanthemen sind bis zur Blüte beblättert, und kaum verträgt sich anderes Laub mit ihnen, es sei denn als Hintergrund oder wenn sie notgedrungen eine Verbindung mit anderen Blumen eingehen müssen.

Warum ist unter den „Großen" die Sonnenblume nicht genannt? Einerseits sprechen wir hier von Gewächshausblumen, andererseits ist sie unter den Bauerngarten-Charakteren die reichste und wirkt hier nur groß und wie ein Protz. Fette Blätter hat sie übergenug, mit anderen verträgt sie sich nicht, aber als Strauß in entsprechender Größe: alle Achtung! eine Versammlung von Großbauern. In der Diele eines ländlichen Herrenhauses, dort, wo der Erntekranz mit seinen bunten Bändern hängt, über den alten Truhen, im größten Tonkrug oder in altkupfernen Humpen, da lacht ein Sonnenblumenstrauß über das ganze Gesicht. Auch neben einem Gartentisch in schwerer Urne im Freien, in einer Vorhalle steht er gut. In seiner gesunden Kraft — man muß ihn doch liebhaben; das gute Erntewetter leuchtet so reif und behäbig aus ihm, als wenn er sagen könnte wie der alte Raabe: „und immer noch dabei", mit leisem Nicken, wenn die wehende Luft alle die bekannten Töne der Landwirtschaft hereinträgt, untermischt mit Kinderjubel und -trubel im Hause. Wir wollen seiner wieder gedenken, wenn wir vom Raumschmuck sprechen werden.

Einen anderen Charakter hat der Rosenstrauß. Jede Rose lebt mit ihrer eigenen Seele, die anders ist als die ihrer Straußnachbarin. Zwar waren wir ihr Gott, der mit Hilfe des großen Schöpfers ihr ihre Seele gab; aber es ist eben Seelenodem von unserer Seele, die zu uns spricht, in jedem ihrer Lebensalter, als Knospenkind, Mädchenblüte, Frauenblume und Matronenwürde. Der Mann hat die Rose geschaffen als Bild des Weibes; „Das bist du", sprach er, als er die erste schenkte; und das Weib antwortete: „Das bin ich", und gab ihm die zweite. Das ist der Unterschied, und das ist die Rose; wie keine andere Blume ist sie. Vielleicht ist diese Auffassung nicht ganz modern, doch wird sie nie veralten. Wir aber wollen jetzt einen Rosenstrauß binden:

Wir fangen klein an, mit drei Rosen; schon hierbei müssen wir jenen auf Seite 33 angegebenen Kunstgriff anwenden, also zwei in schräg kreuzförmiger Weise fest zusammenbinden; möglichst eine farbige Knospe und eine halb erblühte; die erstere ein wenig links seitlich nach hinten, von uns

abgewendet, die letztere halb rechts seitlich uns zugewendet. Schon das erfordert die Ausnutzung der gegebenen Zweiglinien. (Diese leicht gebogenen Linien sind besonders bei den neueren Teehybridrosen ausgeprägt, während gewisse ältere Remontantrosen oft geradlinige steife Zweige haben.) Die dritte, vollerblühte Rose (sie sei bei verschiedenen Farben die dunkelste) legen wir nun so an, daß sie uns voll zugewendet über dem Vereinigungspunkt der beiden ersteren steht, und binden sie hier fest. Der Rest des Bastfadens wird zu einer Schleife benutzt. Nun schneiden wir etwa sich drängende grüne Blätter fort und auch einen Teil derjenigen, die unter dem Vereinigungspunkt liegen. Auch die Stiele werden nochmals sauber auf die zum Ganzen passende Länge geschnitten, d. h. die Stiele sollen nur etwa ein Drittel der Gesamtlänge unter dem Vereinigungspunkt haben. Die Dornen unter der Vereinigungsstelle werden von den Stielen entfernt. Ein leichtes Auseinanderbiegen, Ordnen der Blätter vollendet das Ganze. Diese drei Rosen können einer Sorte oder mehreren angehören; sie stehen nicht flach in *einer* Ebene, sondern wirken räumlich, indem sie drei gedachte Schnittebenen des *Raumes* in Anspruch nehmen. Jede Zutat von „feinem Grün" ist auch bei Rosen vom Übel: nicht mehr, aber auch nicht weniger als „drei Rosen" — und das ist viel, kann über Schicksale entscheiden. Merkwürdig, in letzterem angedeutetem Sinne kann *eine* Rose mehr sein als zwei. — Erst bei der Dreizahl beginnt der Begriff des Straußes, weil erst durch drei Richtungen der *Raum* in Anspruch genommen ist, im Gegensatz zu den zwei Richtungen der *Fläche*. Würden die drei Rosen auf einer Fläche zu liegen bestimmt sein, so würden sie auch flächig angeordnet werden müssen, etwa wie ein Hochrelief auf der Fläche wirkt; so also z. B. auf ein Geschenk aufgebunden. (S. 277 zu S. 67.)

Wollen wir einen größeren Rosenstrauß, so ergibt sich, daß mit einer vierten Rose allein unser Formideal nicht begünstigt wird, das im Falle „drei Rosen" durch diese *und* die Blätter sich erfüllt. „Fünf Rosen" sind leichter zum Formideal des Pentagramms zu bilden; besonders im flächig wirkenden Strauß. Bei voller räumlicher Gestaltung ist eine größere Anzahl angenehmer, um auch in der Tiefe bei wachsender Umrißgröße die nötige Fülle zu haben. Dabei sind die Zweige auf ihre Länge zu prüfen; sie werden sehr verschieden lang sein; wir nehmen die zwei der *mittleren* Länge und binden sie nach unserem Kunstgriff (s. S. 33) so, daß der Vereinigungspunkt in etwa zwei Drittel-Länge (von der Blume gemessen) dieser mittellangen Zweige liegt. Dann beginnt das Anlegen und Binden der übrigen Zweige im Sinne des Formideals unter Berücksichtigung der

Ansicht des Straußes von allen Seiten, was durch Drehen des Ganzen beim Anlegen neuer Zweige erreicht wird. (S. 278 zu S. 68, a u. 68, b u. S. 279 zu S. 68, c.) Leichter gesagt als getan! Aber das Wort hat seine Grenze. Kann man doch auch niemand das Hobeln mit Worten lehren. Ein paar Andeutungen noch: bei einem größeren Rosenstrauß muß man schon während des Bindens Blätter abschneiden, die im Innern sich drängen würden. Wir wollen Fülle der Blumen und Farbe gesteigert im Strauß; wollten wir jeder Blume alle ihre Blätter lassen, so würden diese überwiegen, und Gedränge würde zur Unklarheit führen. So dürfen Blätter auch nicht vom Faden erfaßt und eingebunden werden. Eine Schere gehört zum Straußbinden so gut wie der Faden. Nie darf die Vereinigungsstelle nach unten (oder oben) im weiteren Verlauf des Bindens verrückt werden. Dornen sind in den unteren Teilen der Zweige schon vor dem Binden zu entfernen, um dieses nicht zu erschweren. So wenig wie die Blätter dürfen die Blumen gedrückt und gedrängt werden. Jede Rose braucht einen Entfaltungsspielraum; sie wächst ja noch im Strauß. (Was hier wirklich ist, gilt ästhetisch auch für andere Blumen, die ihre Größe nicht im Strauß verändern.) Jede Rose ist für uns eine Persönlichkeit, mehr als andere Blumen; sie will Geselligkeit in Freiheit, aber in ihrer Hoheit keine Drängelei. Alle Farben passen in dieser lieblichen Gesellschaft zusammen, aber die Klassen bilden Charaktergemeinschaften. Da sind die noch bäuerlichen Zentifolien mit den schämigen Moosröschen; sie fühlen sich befangen in der Gesellschaft der älteren Edelrosen der Remontant- und Thea-Abstammung. Diese wieder wollen in ihrem Wertbewußtsein mit den neuen Emporkömmlingen, den Teehybriden, nichts zu tun haben. Die wieder wollen auch unter sich bleiben und erkennen die Neureichen der Pernettiana-Gruppe, der mit den unwahrscheinlichen Farben, nicht als ebenbürtig an, wohl weil von den Eltern her asiatisches Blut in ihren Adern kreist (Rosa lutea und bicolor). Diese haben sich aber schnell bei uns einzuleben gewußt, denn sie verstanden mit Morgensonne und Abendröte sich zu schmücken. Aus Emporkömmlingen werden später die „guten alten Familien", und es ist nicht auszudenken, wie die Rose sich noch wandeln mag und die Menschen mit ihr. Eine andere Klasse bilden die Rankrosen, deren Ur-Ureltern in Japan heimisch waren, wo sie als „Crimson-Rambler" zur Weltberühmtheit gelangten; deren Ruhm ist längst verblaßt — durch Meltau und bläulichen Nebenton, aber ihre Eigenart, gleich ganze Sträuße von Blumen an ihren Zweigen zu bilden, hat sich glücklich veredelt und nach zwei Richtungen entwickelt: die

Einzelblume ist gefüllt (und halb gefüllt) oder einfach. Letztere steigern die „Idee" unserer vielbesungenen „Heiderose", besonders in rosa und leuchtendroten Tönen, erstere haben die Fehler der Crimson-Rambler abgelegt und reine rosa, weiße, rote Farben angenommen, und der bläuliche Schein der Voreltern ist zu „Veilchenblau" herausgezüchtet. Die Polyantha-Klasse endlich vereinigt die Straußform des Blütenstandes mit niedrig buschigem Wuchs. Diese Straußform des Blütenstandes läßt die einzelne Blume im Ganzen zurücktreten; sie eignet sich vortrefflich für größere Sträuße, besonders auch frei in Vasen angeordnet — aber mehr als Blumenstrauß aus dem Garten schlechthin, denn als Rosenstrauß.

Also, die „Klassen" vereinigen wir am besten unter sich allein. Der Beweis für die Richtigkeit ist leicht durch das Gegenteil zu erbringen: die verschiedenen Charaktere in starker gegensätzlicher Ausprägung vertragen sich eben nicht miteinander.

Die Farben im Rosenstrauß: die einzelne Rose ist nicht eine Farbenzusammenstellung, wie etwa ein Maßlieb (Marguerite) oder ein Stiefmütterchen, sondern es ist ein Farbenspiel um einen mittleren Grundton; die Schatten in den Tiefen, die Lichter auf umgebogenen Rändern, der Widerschein vom Hellen ins Dunkle, die Spiegelungen und Durchleuchtungen, der Schlagschatten der Nachbarn und Blätter, die Verfärbungen mit zunehmendem Wachstum — alles das läßt sich zusammen kaum unter dem grobsinnlichen Begriff „Farbe" vereinigen. Nur die mittleren Grundtöne lassen sich nennen als weißlich, rosa, rot, purpur, dunkelrot, — gelblich, orange, scharlach . . . sie gehen Abwandlungen nach Hell und Dunkel ein. Man darf sogar sagen: je gleichmäßiger die „Farbe", desto weniger „Seele" hat die Rose. Da gibt es weiße mit grünlichem Schatten, die wie Versagen und Entsagen zu uns reden — Verstorbenen zu eigen! rote, die bei allem Feuer nicht erwärmen; aber die hellen mit rosa sind wie junge reine Herzen, und die dunklen gleichen mit unergründlichen Tiefen der Leidenschaft; die gelben mit rötlichen Tönen sind, was der reife Wein für den Kenner, der den Rausch vermeidet. Wie die Rose abgetönt ist, so läßt sich ein Rosenstrauß auf feinste Seelenschwingungen stimmen.

Aber: unsere „langweilige" Erörterung beim Strauß kleiner Blumen nützt uns auch beim Rosenstrauß gemischter Grundfarben; soll er nicht bunt sein, z. B. möglichst viele Sorten einer Klasse enthalten, so wird man innerhalb jeder Klasse etwa drei mittlere Grade zwischen „Hell" und „Dunkel" unterscheiden und hell zu heller, dunkel zu dunkler, helldunkel zu

heller oder dunkler in sich zusammenhalten im Strauß, also in der Hauptmenge auf drei Seiten des Straußes verteilt, aber mit Außenseitern nach jeder benachbarten hin. Nun sind ja die „drei Seiten" eines rundlichen körperhaften Straußes (im Gegensatz zum liegend oder stehend flächenhaften) nicht scharf begrenzt (wie bei einer Pyramide mit dreiseitiger Grundfläche), sondern wir sehen immer auf jeder Seite, d. h. von jedem möglichen Standpunkt aus, neben einem Hauptton mindestens die Vermittler zweier anderer Haupttöne. Aber es ist ein ästhetisches Gesetz, daß bei einer Dreieinheit sich eine Einheit den anderen überordnen muß, wenn Gleichgewicht statt Gleichmaß als eine höhere verschleierte Gesetzmäßigkeit empfunden werden soll. Da nun die hellen Farben ästhetisch leichter sind als die dunklen, so ergibt sich, daß sie als die „leichteren" von den dunkleren „schwereren" getragen werden — die deshalb in die unteren Teile des Straußes und in seine inneren Tiefen gehören. Auch die hellen haben in ihren Tiefen und unteren Teilen die dunkleren Farben ihres Grundtones. Knospen sollen immer über den allgemeinen Gesamtumriß hinausragen — denn ihnen gehört die Zukunft —, dem Licht entgegen.

Der Abschluß unseres Straußes macht noch einige Worte nötig: Die Vereinigungsstelle soll durch leicht überhängende Blumen und Knospenzweige verdeckt werden, denn „Fülle" muß gleichsam überquellen. Darum legen wir beim Binden für diesen Schluß alle Zweige zurück, die eine starke Biegung haben; ein Weniges können wir biegend nachhelfen, wenn sie bereits richtig angelegt und festgebunden sind. Nun tauchen wir Bast (Raffiabast oder Lindenbast) ins Wasser, streichen ihn breit und legen um die Vereinigungsstelle eine saubere Schleife. Auch farbige Bänder sind hierzu brauchbar, wenn es sich um Geschenksträuße handelt; es gibt stumpf-silberne und goldene, auch grünliche Bänder lockerer Webart, die — symbolisch — geeignet sind. Seidenband muß sich in der Farbe dem Strauß unterordnen und sich im übrigen der Geschenkgelegenheit, der Trägerin des Straußes anpassen. Ein flacher gebundener Rosenstrauß, mit durchscheinendem Florstoff teilweise überschleiert, der mit seinen langen freien Enden eine stumpf-schwarze breite Schleife begleitet, ist eine würdige Opfergabe für einen Verstorbenen.

Wollen wir den Rosenstrauß auf „Rose" stilisieren, dann werden gleichartige, (am besten) gleich große Rosen mit kurzem Stiel so eng zu einer flach-halbkugeligen Fülle zusammengebunden, daß nur wenige Blätter besonders am Rande zu sehen sind. Da derartiges aber immer ein breites flaches Gefäß fordert, können wir auch die Blumen mit kurzen Stielen

gleich in die Schale ordnen, indem wir diese mit Moos füllen (am besten Sumpfmoos [Polytrichum, Sphagnum] oder Waldmoos, Plattenmoos, wie letzteres als silbergraues Polster im Walde lagert, auch im Handel ist). Die Anordnung kurzstieliger Rosen in flachen Schalen läßt uns dessen erinnern, was bei Sträußen von kleinen Blumen gesagt war.

Nehmen wir nun den frei gebundenen Rosenstrauß als Schulbeispiel, so gilt für andere Blumensträuße seine Form und die Verteilung der Einzelblumen nach Größe und ästhetischem Gewicht in drei oder — bei fünf Arten — fünf Massen mit Überläufern zu den Nachbarmassen. Das landschaftliche Gesetz steht für andere Sträuße außer Frage. (Für Rosen, wie für jeden Strauß einer Art, ist es ja selbstverständlich befolgt.)

* * *

Wir hatten bisher allen Straußgebilden freier Art ein Formenideal zugrunde gelegt, das einheitliche freie Geschlossenheit mit klarer Gliederung vereint, etwas mathematisch, aber unvermeidlich ausgedrückt: ein Pentagramm, das man sich bei jeder Betrachtung von jedem Standpunkte aus als eine gedachte Hintergrundsebene oder als einen Querschnitt, als Formenziel vorstellen konnte. Das wird immer befriedigend sein, denn es verkörpert als Strauß die Gefühlserfahrungen unserer allmählichen, Jahrtausende währenden ästhetischen Erziehung und Betrachtungsart, über das strenge Gleichmaß hinaus zum freien Gleichgewichtsempfinden.

Wie aber schon früher (S. 28) angedeutet, gibt es darüber hinaus noch eine ästhetische Wertung anderer Formenumrisse, die wir geschichtlich — Japan und seiner Blumenkunst verdanken. Zweierlei ist für mich außer Frage: einmal, daß wir auch selbst aus Eigenem dahin gekommen wären, wenn unsere Sinneserziehung sich auf nordischer Rassenanlage, ungestört durch südalpines Formensinnschulen, hätte entwickeln können; denn die nordische Ornamentkunst der Schnitzerei hatte es selbständig schon um das Jahr 800 zu einem „Rokoko" gebracht, wenn man das Wesen des Rokoko (S. 251 zu S. 28, b) im Spiel der ästhetischen Kräfte mit dem Ziel des Gleichgewichtes sieht im Gegensatz zum ursprünglichen Sinn für Gleichmaß. Und ein zweites: wir würden gar nicht fähig gewesen sein, japanisches Formengefühl aufzunehmen, plötzlich, wie es uns bekannt wurde, wenn nicht unsere Sinne im stillen dafür gereift gewesen wären. Als drittes möchte ich hinzufügen: wir ahmen Japan nicht nach, sondern gewinnen durch seine Kunst nur den Antrieb, ich möchte sagen

den schnellen Entschluß, in freier Weise zu gestalten aus nordisch-rassigem Grundgefühl. Das ist es, wenn ich von dem „Einfluß" Japans rede. (S. 224 zu S. 20, c.)

Gesetze, Formideale lassen sich für derartige Straußgebilde noch nicht geben; jedenfalls haben sie mit dem Pentagramm nichts mehr gemein. Trotzdem, bei aller Freiheit ahnt man einen Formwillen, und dieses Ahnen noch völlig verborgener Gesetzmäßigkeit gibt höchsten Reiz. Nur eins läßt sich sagen: die „Linie" ist herrschend, wie sie in Zweigwuchs und Blumenform zum Ausdruck kommt. Darum wird bevorzugt, was klare Linie zeigt: eben ergrünende Zweige, Wasserpflanzenarten, z. B. Iris in ihren vielen Formen, Lilien- und Aronstabgewächse, Wassergräser, Ranken von Efeu, Zierspargel, aber auch klar umrissene Blattformen wie die von Galax, Saxifraga crassifolia, Blüten der Nachtschattengewächse, z. B. Datura mit ihren großen klargewellten Blumen, und wieder: Orchideen.

Die Linien werden bevorzugt, die einen freien Schwung haben, in Spitze und Stiel gefühlsmäßig über sich in ihrem Sinne hinausgehen. Es ist, als wollte man sie mit einem Griff an der Vereinigungsstelle fesseln und sie wänden sich nun im Drang zur Freiheit. Fest ist nur die Vereinigungsstelle, und von hier geht das Zusammenspiel der Linien aus — gleichsam in den unbegrenzten Raum. Der Sinn für Unendlichkeit im Raum ist nordische Rassenanlage, der Sinn für die Pflanzenlinie ist asiatisch, aber uns verwandt, weil hier wie dort wurzelnd in der Erfassung der Natur.

Das macht uns diese Art vertraut, und wir verdeutschen sie, indem wir neben der Linie vor allem die Naturgebilde als Ganzes und in ihrer Geselligkeit (im Sinne des landschaftlichen Gesetzes) empfinden. Die „Farbe" tritt demgegenüber zurück, ohne unbeachtet zu bleiben; daher hält sie sich gedämpft, oder die Farbenverschiedenheiten treten klar abgegrenzt gegeneinander, denn sie sind nur gegebenes Zubehör zu dem Liniennaturgebilde, haben gleichsam keinen selbständigen Eigenwert. Ein Beispiel: Wir gehen in den Garten nach jener Stelle, wo unter ergrünenden Birken zwischen Polstern von Haselwurz und Veilchen die gelben Narzissen blühen. Die Farne zwischen ihnen, die später die welken Blätter der Narzissen überbreiten werden, entrollen eben ihr Schneckenherz. Wir pflücken uns nun eine Fülle Veilchen, soviel wir mit zwei Fingern der linken Hand umspannen können und schlingen einen Bastfaden fest darum; die Stielenden sind alle gleich, die Veilchen mit längeren Stielen nicken also locker über den anderen. Nun einen dichten Kranz Veilchenblätter herumgelegt und festgebunden: ein Veilchenstrauß. Narzissen pflücken wir ebenso,

verschieden lang, auch einige Blätter dazwischen, auch solche, die sich nach außen umgebogen haben; die Stielenden alle gleich, unter der tiefsten Narzissenblume zusammengebunden, ein wenig durch Biegen gelockert: ein Narzissenstrauß. Nun zu den Birken; schön hängende Zweige über dem unteren Drittel ihrer Länge zusammengebunden (nach unserem bekannten Kunstgriff auf schräg kreuzförmig gebundener Grundlage), locker, so daß jede Zweiglinie klar sichtbar ist.

Jetzt binden wir den Narzissenstrauß an der Vereinigungsstelle der Birkenreiser an, so ein wenig schräg, wo gerade die Birkenzweige eine Lücke (Schere!) haben, und den Veilchenstrauß fügen wir auch hier an. Es könnten nun aber einige harte Lücken entstanden sein und die Vereinigungsstelle zu deutlich hervortreten: rasch ein paar Haselwurzblätter heran, mit dem letzten Faden angemessen angebunden. Der Bindfaden muß wirklich das Ganze festhalten. Aber eine breitgezogene Bastschleife, besonders von Lindenbast mit seinem braunen Ton, kann das Ganze ästhetisch abschließen. Nun ist eine Drei-Einheit entstanden, ein Strauß, der ein verdichtetes, in diesem Sinn gesteigertes Bild jener Frühlingsgesellschaft bietet. Wir können diesen Strauß kaum in eine Vase stellen, schon deshalb nicht, weil die Stielenden zu weit seitlich auseinanderstreben. Aber wir können ihn verschenken, jenes „Bild" aus unserem Garten zu Freunden tragen und darauf rechnen, daß sie sich mit der ursprünglichen Drei-Einzelheit drei verschiedene Vasen füllen. Diese Straußart, als Ganzes durchaus nicht formlos, sondern im Gleichgewicht der Massen, mit Betonung der Linien des natürlichen Wuchses im Sinne japanischer Anregung, dem „landschaftlichen Gesetz" entsprechend – voll innerer Harmonie, in der Farbe ansprechend und klar –, stellt gleichsam das „Blumenpflücken" stilisiert dar, vereinigt geschlossene Urgestalten des Straußes mit freiester Anordnung, auf der unbefangenen Genußfreude an der Natur beruhend: das Unbefangene daran ist das Deutsche. Um eine kurze Bezeichnung zu haben, falls ich auf diese Straußform einmal in späteren Ausführungen zurückgreifen möchte, will ich sie den Möhrke-Stil des Straußes nennen; denn Otto Möhrke in Berlin hat diese Form eingeführt, sie fand den Beifall aller natur- und kunstfreudigen Gebildeten und – zahlreiche Nachahmer. (S. 251 zu S. 28, a.)

Viel haben wir vom „Strauß" sagen müssen; seine Bedeutung in der geschichtlichen Entwicklung rechtfertigt es, und mehr noch, er ist selbst ein wichtiges Glied in aller Blumenkunst, die uns auf den folgenden Blättern beschäftigen wird. (S. 280 zu S. 73.)

* * *

Eine Weihegabe für Verstorbene ist der Palmenstrauß. Die einfachste Form einer Palmengabe ist der Palmenzweig, auch Palmenwedel genannt, eigentlich ein gefiedertes oder gefächertes Blatt, das an seinem Stiel eine breite Schleife mit oder ohne Widmung trägt. Statt eines können auch drei und fünf Wedel gleicher Art oder in zwei Arten der Fiederform nebeneinandergestellt und mit Schleife verbunden werden. Wenn drei oder fünf Wedel zusammenkommen, muß die Mittellinie leicht bogig sein, die Seitenlinien sind ungleichmäßig, aber im Gleichgewicht, so daß bei drei Zweigen auf die Seite der Neigung des Mittelzweiges der kleinere Zweig, auf die andere Seite der größere gestellt wird. Sind fünf Wedel vereinigt, so stehe der größte in der Mitte, der nächstgrößte, aber beträchtlich kleinere auf der Seite der Abneigung des Mittelzweiges, der nächste kleinere unten auf der Seite der Abneigung, der dann nächst kleinere auf der Seite der Zuneigung und der kleinste unten auf derselben Seite als Abschluß.

Die Vereinigung dieser Zweige erfolgt mit den beim Straußbinden angegebenen Mitteln; zunächst sind zwei Zweige in Schrägstellung unverrücklich fest zu verbinden, nur daß bei diesem Palmenzweiggebilde der Vereinigungspunkt viel näher dem Ende der Stiele liegt, als wenn wir einen anderen Strauß entsprechender Größe hätten herstellen wollen. Die Schleife liegt dann über dem Vereinigungspunkt, und herabhängendes Band ergibt die Ergänzung des richtigen Verhältnisses von Zweiglänge und Bandlänge. Eine Schleife ist hierbei kaum entbehrlich. Ihre Wirkung kann vergrößert werden durch einen tuffartigen Strauß von Blumen an der Vereinigungsstelle. Leichte Überschleierung von Flor und auch Überschleierung einer schwarzen oder auch weißen oder violetten Schleife sei als wirkungsvolles Sinnbild erwähnt.

Fügt man einem Palmenschmuck Blumen an, so sollen diese niemals einen langeiförmigen (brotförmigen) Gesamtumriß zeigen, sondern nur einen fast kugeligen, tuffartigen Schluß des Palmengebildes ergeben. Bindet man die Blumen in der getadelten Weise, so hat die Länge keine Grenzen, und niemals wird ein wirklicher Abschluß, der Eindruck eines geschlossenen Ganzen erreicht, dem nichts hinzugefügt und abgenommen werden könnte.

Die Blumen können jedoch auch mit den Palmenzweigen in der Weise vereinigt werden, daß das Ganze ein eigentlicher Strauß wird. Die Palmenzweige bilden dann die am weitesten ausladenden Glieder eines einseitigen Straußes, und zwar nur fünf oder sieben Glieder. Gefühlsmäßig liegt also wieder das Pentagramm zugrunde.

Um aber die Palmenzweige nicht sparrig, zusammenhanglos erscheinen zu lassen, müssen bei der Verteilung der Blumen zu einem einseitigen Strauß stets auch große Blätter tropischen Laubes (auch Farne als Weltbürger) die einzelnen Hauptglieder verbinden und bilden helfen. Wenn aber alle Glieder Palmenzweige enthalten, so sollten auch einige kleinere Zweige der gleichen Art im Innern des Straußes Platz finden, damit die Blumen und Blattzweige nicht wie auf einem Stern aus Palmblättern abgesondert zu ruhen scheinen. Die Farben der Blumen sind unter den ruhig wirkenden weißen, zart abschattierten und dunklen zu wählen, von denen das sogenannte Schwarz der Blumenfarbe mit Dunkelrot oder Violett, je nachdem es sich selbst der einen oder anderen Farbe nähert, vereinigt werden kann. Doch bildet Schwarz auch am Schluß mit Hellgelb durch Vermittlung von Rosa oder Lilaviolett eine ruhige Wirkung.

Für die Verteilung der Farben gilt vor allem wieder, daß die hellen oben, die dunklen unten stehen, in den Hauptmassen zusammengehalten, ohne (vermieden durch Entsendung einiger Ausläufer in die benachbarten) hart nebeneinander zu stehen.

Durch Hinzufügung von breitblättrigen Palmenzweigen läßt sich der Palmenstrauß zu einem Prunkstück entwickeln, dessen Würde und Feierlichkeit mit seinem friedvollen Wehen, das wie Abschiedwinken scheint und wie „auf Wiedersehen", jeden ergreift, wenn es edel gehalten im Zuge der Begleitung auf der letzten Fahrt des Verstorbenen getragen wird. In diesem Sinne darf man die Größe der Palmenzusammenstellungen billigen. Doch sollen auch sie frei von Künstelei bleiben. Der Wuchs der Wedel ist so edel, der parabolische Schwung der Linien so sicher, einheitlich und doch wechselvoll, daß jede Abweichung und künstliche Biegung nur wertmindernd sein kann.

Gewinde.

Überall, wo das Empfinden für schöne Form nur im Gleichmaß (Symmetrie) sich auslebt, also überall sehr frühzeitig, mußten in der Natur die Gebilde besonders geschätzt werden, die eine klare Gleichmäßigkeit in ihrem Gestaltungsplan zeigten; so z. B. unter den Pflanzen die an Bäumen klimmenden Ranken der Kletterpflanzen. Man betrachte etwa eine derartig wachsende Efeuranke, die ihre Blätter wie eine Zeichnung flach der Unterlage anschmiegt und in fast gleichmäßiger Größe anordnet, in fast gleichmäßigen Abständen beiderseitig der Mittellinie, des Zweiges. Oder, um Beispiele aus anderen Klimaten zu nennen, Cissus discolor, Vitis Engelmanni, Vitis Veitchi, Ficus stipulata.

Unser Münzkraut, ein kriechendes Rankenpflänzchen, verteilt seine Blätter gegenständig und setzt zwischen jedes Blattpaar noch ein gelbes Blümchen. Solche Pflanzen sind das Urbild der flachen Ranke, zur Nachbildung herausfordernd. Denn jede Kunst wächst aus der Natur, nicht im Sinne einer Nachahmung – was ja zwecklos wäre –, sondern im Sinne einer vorbildlichen Anregung zur Schöpfung von etwas Eigenem.

Ein weiterer Umblick in der Natur erkennt die körperliche Rundung der windenden Ranke, z. B. bei Lycopodium, Hopfen, Bohne, Zaunwinde, tropischer Liane: von ihrem stützenden Halt befreit, verbindet sie zwei Anheftepunkte mit schönem Bogen. Hei, wie festlich das wirkt, wie ein Schwingen in frohem Tanz, auf und ab, wenn Ranke so sich an Ranke fügt; je gleichmäßiger die Spannungs-Abstände der Bogen, desto schöner; und dabei läßt sich auch ein Wechsel (Rhythmus) verschiedener Spannungsabstände in der Wiederholung zeigen: nun schon trotz Natur als Stoff, doch nicht mehr Natur als Form, also – Kunst in ihren Anfängen.

Nahe liegt der Wunsch, das Formenvorbild der Natur stilisiert, d. h. auf seinen wesentlichen Ausdruck als Blumen- und Blätterband gebracht, auch mit anderen Blättern, Zweigen, Blumen zu erreichen: die „Girlande" zu binden. Als feine Zeichnung wirkend, muß sie locker und zart sein, so daß sich jedes Blättchen von einer Unterlage abhebt. Der „Zweig" der Naturranke wird durch eine Schnur ersetzt, an die die Blätter oder feinen Triebe

aufgereiht gebunden werden, so, als wären sie gewachsen: seitlich abstrebend, alle Spitzen nach einer Richtung (nach „vorn" und „oben") zeigend, wie wenn sie sich dorthin zum Lichte wendeten. Jede Biegung der Triebe und Blattstiele muß in diesem Sinne ausgenutzt werden. Draht – gibt es für uns nicht. Darum muß die Schnur für derartig zarte Gebilde so ordentlich sein, daß man sie hier und da sehen lassen kann. Farbe und Stoff der Schnur müssen dazu helfen: Braun schadet nie, aber man kann die Farbe der Schnur auch betonen, z. B. wenn man an Gold- oder Silberschnur mit entsprechenden feinen Fäden die Girlandenzweige bindet. „Grün" will sich täuschend verstecken und ist daher nicht geeignet. „Rot" wirkt sehr stark als „Farbe" und ist nur brauchbar auf gleichroter Unterlage, wie man denn allgemein die Farbe der Schnur nach der Unterlage richten kann, also weiß z. B. auf weißem Tischtuch, rosa auf der Decke eines Tauftisches, bunt auf bunter Decke. Wenn die Schnurfarbe – mit gleichfarbigem Faden gebunden – so von der Farbe der Unterlage aufgesogen wird, erscheint die Girlande wie eine Zeichnung aneinandergelegter Blätter. Alle überflüssigen Stielenden von Zweigen und Blättern werden beim Binden abgeschnitten; immerhin ergeben sie in ihrer Gesamtheit das, was der gewachsenen natürlichen Ranke der Mittelzweig ist. Feinste Blättergirlanden wirken auch ohne Blumen zierend; sollen Blumen darin verwendet werden, so müssen sie an Zartheit den Blättern ebenbürtig sein. Ein anderes ist die zierliche flache Blumengirlande; hier ist die Blume das Wesentliche in Farbe, Form, Bedeutung, Gemeinschaft mit anderen Blumen, und alles gilt für den Inhalt der Girlande, was bis hierher in dieser Beziehung gesagt wurde. Um ein Beispiel zu nennen: der Inhalt eines Feldblumenstraußes ist auch der Inhalt einer Feldblumengirlande. Bei reicherer Zusammenstellung wird die Girlande weniger durchsichtig, sie wirkt als Ganzes mehr als in ihren Teilen: als ein Blumenband. Auch dieses kann flach, einseitig sein und dient kräftigen Wirkungen.

Die runde Girlande ist geeignet, frei aufgehängt zu werden; der allgemeine Durchmesser richtet sich nach der Länge der einzelnen Hängebogen: je länger dieser, desto stärker muß die Girlande sein. Will man einen Bogen durch zwei einander entgegenstrebende Girlandenhälften herstellen, so sollten die Stellen nach dem Anheftepunkte zu am stärksten sein; denn wollte man zwei natürliche Ranken, z. B. von Hopfen so verwenden, so wäre es naturgemäß, beide so anzuhängen, daß ihre dünneren Spitzen sich in der Mitte des Bogens berühren. Die Baukunst hat, wie so viele Pflanzengebilde, auch das Girlandenmotiv als bildnerisches Schmuckmittel sich zu

eigen gemacht und dabei die größte Stärke in die Mitte des Bogens gelegt. Es ist das Recht einer bildnerischen Kunst, die Naturformen im Sinne ihrer eigenen Gestaltungsgesetze zu stilisieren, z. B. in diesem Falle im Sinne der Schwerpunktsbetonung.

Hinzu kommt bei der bildnerischen Kunst die Berücksichtigung des Stoffes, in dem gebildet wird: Stein, Mörtel, Holz stellen an die Haltbarkeit der aus ihnen geschaffenen Gestaltungen bestimmte Anforderungen. Daher sind Gewinde, aus diesen toten Stoffen hergestellt, in ihren Einzelheiten gedrungen. Statt der Zweige werden einzelne Blätter oft schuppenförmig angeordnet. Diese bildnerischen Gestaltungen, ebenso wie die gemalten in den sogenannten Grotesken, wurden nun Vorbild für die Schaffung von Gewinden auch aus gewachsenen Pflanzenteilen. Es war wieder Otto Möhrke, der diese aus der antiken Welt stammenden Formen mannigfach gewandelt und unserem heutigen Raumschmuck nutzbar gemacht hat. Aus dem antiken Geiste heraus und im Anklang an die Baukunst haben derartige Gebilde immer den Charakter des Ernsten, Feierlichen, und wir haben in ihnen ein Mittel zur Steigerung in der Raumgestaltung.

Je lockerer und blumenreicher ein Gewinde ist, desto heiterer wirkt es. Unsere heutigen Blumenschätze bieten sogar für Fernwirkungen beim Schmuck größerer Räume, freier Plätze, Häuser und Straßen glückliche Mittel, z. B. die in vollen Sträußen blühenden Rank- und Polyantharosen ermöglichen eine Fülle, die sich auch im Durchmesser eines Gewindes für Fernwirkungen günstig auswerten läßt.

Die Gewinde sind entweder rund, wenn sie frei hängen oder an Wänden auch zu besonders bildnerischer Wirkung kommen sollen, oder sie sind flach, wenn sie lagernde Flächen schmücken sollen. So auch als Schmuck und sinnbildlicher Abschluß eines Sarges, dem, so einfach wie möglich in der Gestaltung, durch ein ernst wirkendes, weil streng geformtes immergrünes Gewinde ein sinnbildlicher Abschluß gegeben wird.

Als Tafelschmuck sind auch natürliche Ranken, z. B. von Cissus discolor, Asparagus, Lygodium, Medeola, wertvoll.

Als Dauerschmuck werden Gewinde mit haltbaren Früchten durchsetzt oder ganz aus solchen hergestellt. (S. 281 zu S. 79.)

Es ist zweifelhaft, ob man neben dem Strauß das Girlandengewinde oder den Kranz als Urform aller Blumengebilde ansehen muß. Denn die Girlande schließt sich leicht zum Kranz, und der Kranz ist nichts anderes als eben ein rundes Gewinde. Zweifellos aber ist, daß diese drei, Strauß, Gewinde und Kranz, die ersten und letzten Mittel der Blumenschmuckkunst sind.

Der Kranz.

Kinder und Frühling, sie lieben einander, von Urzeiten an! Kinder greifen nach den ersten Blumen auf der Wiese, am Bache, und wenn sie geschickt genug geworden, bekränzen sie sich mit ihnen, sich und ihre jüngeren Geschwister.

Auch tropische Pracht lockt Naturvölker zum Schmuck mit Blumen. Aber die Beziehungen sind andere: *Körperschmuck*. Im nordischen Frühling mit seinem Gegensatz zur Winteröde jubelt *Kinderseele* jungen Blumen entgegen und eint sich mit ihnen im Kranz. Erhoben, gesteigert, ausgezeichnet vor Unbekränzten fühlt sich das bekränzte Kind, festlich. Hier wurzelt die eine Beziehung zum Kranz: die freudige.

Die andere, die ernste Beziehung, wird erst gewonnen nach reifem Erleben in Bewußtheit des zwiespältigen Daseins zwischen Wunsch und Erfüllung, des unfriedlichen Sehnens nach Frieden, des Schuldgefühls und Sühnewollens, des Leides und Mitleides, des Erliegens und Siegens. Ein Kranz! – und so inhaltschwere Worte?!

Ja! Denn überall vom Kulturanfang an ist der ernste Kranz sinnbildlicher Ausdruck eines seelischen Ringens gewesen: sei es eines Ringens mit der Macht der Gottheit – da war der Kranz das Weihemittel auf dem Haupt der Priester, die sich bekränzten mit den Zweigen, die der Gottheit angenehm galten. Auch die Opfertiere und Opfergaben des Feldes und der Jagd wurden so geweiht. (Uralter Bildzauber ist hier der Urgrund, ins Geistig-Sinnbildliche erhoben.) Redner bekränzten sich, solange sie sprachen, und waren währenddessen geweiht und unverletzlich. (Die Bedeutung des Bedeckens der Sprecher mit dem Hut in Parlamenten klingt wohl noch daran an.) Das Ringen im Wettkampfe brachte dem Sieger den Kranz, den sieghaften Feldherrn bekränzte die Heimat, und schließlich wurden die Kränze als Corona (Krone) nicht aus Laubzweigen, sondern aus Metall hergestellt, und ihr Geldwert wurde besonders im alten Rom zum Maß der Schätzung von Leistungen, so daß Kranzklassen, unseren Ordensklassen entsprechend, gebildet wurden. Da gab es z. B. den Belagerungskranz für einen Feldherrn, der eine eingeschlossene Stadt befreit hatte; eine goldene, zinnenverzierte

Mauerkrone für den ersten Erstürmer der Mauern einer Stadt; die gleichfalls goldene Schiffskrone für den Seeoffizier, der zuerst ein feindliches Schiff erobernd betrat. Die Lagerkrone ward verliehen dem ersten Erstürmer eines feindlichen Lagers; die Corona triumphalis, ein Lorbeerkranz, gewann ein siegreicher Feldherr; die Bürgerkrone aus metallischem Eichenlaub war mit dem Ehrenbürgerrecht verbunden und wurde für Lebensrettung eines Bürgers verliehen.

Im Innern des Reifens trugen die Kronen Inschriften, die sich auf den Verleihungsanlaß bezogen.

Tüchtige Schauspieler erhielten Kränze aus Blumen, später gleichfalls aus Metall. Kränze schmückten die Teilnehmer an gastlichen Gelagen, und Geburtstagskränze wurden am Ende eines Lebensjahres geschenkt.

So ward der Kranz zur Krone, und sein höchster Glanz gipfelte in der Krone geistlicher und weltlicher Fürsten, die dadurch geweiht, „erhaben" wurden.

In Ägypten band man, so wie heute wir, vor 5000 Jahren Kränze für Verstorbene, wie Grabfunde beweisen. Für die Toten ist der Kranz eine Krönung nach Überwindung des Lebens, für uns lebend Gebende ist er Weihe und Opfer – als Ablösung früher üblicher Opfer von Menschen, Tieren, Sachwerten, weil die Toten nicht hilflos und arm und ohne Fährgeld und Sühnemittel ins Reich der Seelen kommen sollten.

Immer also ist der Kranz – wo er nicht als bloßes Schmuckmittel seine tiefere Bedeutung verloren hat – Sinnbild eines sieghaften Abschlusses; und darin schwingt wieder mit als Nachklang aus dem freudigen Sinne des Kranzes ein Gefühl der Erhebung, Steigerung, Festlichkeit. (S. 282 zu S. 82,a u. S. 283 zu S. 82,b.)

* * *

In manchen Gegenden ist der Geburtstagskranz noch Sitte, besonders als Festgabe für junge Mädchen: der geschlossene Kranz versinnbildlicht das vergangene Jahr, die Blumen und Knospen die glückliche Zukunft. Diese tiefere Bedeutung kommt also auch dem Kranz um unseren Festkuchen zugute.

* * *

Der Brautkranz ist Sinnbild des Abschlusses der jungfräulichen Lebenszeit. Seine Form, geschlossen, sollte einfach sein; handelsgewerblich wird er oft diadem- oder kronenartig geformt, wie ja auch volkssittlich der Brautschmuck aus dem Kranz eine (oft hochgetürmte) Krone wurde. Weil zu

jeder Jahreszeit grün, zierlich und kirchlich-weihrauchduftig, wurde die Myrte zur Brautpflanze erkoren, um Kranz und Schmuck zu bieten. Da ihre Blüte einmalig und wenig haltbar ist, machte man sie künstlich und band sie in die lebenden Myrtenzweige. Wie so oft, handelte man nicht folgerichtig; war der Myrtenkranz eine Rückkehr von dem Flitterputz der volkssittlichen Brautkrone zum Naturhaften, so blieb die künstliche Blüte ein Rest jenes künstlichen Flitters. Es ist zu wünschen, daß man sich beim Brautkranz des tiefen Sinnes der Einmaligkeit, der Reinheit, der Weihe und des Opfers erinnere und in der Herstellung zum Ausdruck bringe: einfältig gebunden — ohne künstliches Formungsmittel — entweder ohne Blumen, indem man goldige Fäden zukunfts-sinnbildlich als zierliche Schleifen wirken läßt, zwischen dem Myrtengrün, oder deutsche Blumen mit der Myrte verbindet: Maßlieb, Gretchenblumen, Himmelschlüssel, Vergißmeinnicht, Tausendschön, Rosenknospen, so unbefangen wie Kinderkränze oder wie Märchenmaler Brautkränze malen.

Dem Myrtenkranz angeglichen ist auch der übrige Schmuck der Braut als Sträußchen und Gewinde. Der Brautstrauß sei gleichfalls deutsch empfunden gebunden; Rosen, Lilien, Vergißmeinnicht, Maßlieb, Tausendschön — klingt's nicht sinniger als — Orchideen? Es gibt ja so viele verstadtlichte Seelen, die anders denken, darum wird das Blumenkunstgewerbe seine Orchideen-„Brautbuketts" immer an den Mann, den Bräutigam, bringen, trotz meiner Ratschläge. Aber ich bin überzeugt, daß das städtische Blumenkunstgewerbe darin seine wichtigste und edelste Aufgabe erblicken sollte, und in diesem Sinne auch die auf die Dauer geschäftlich richtigste, daß es auch Menschen, die sich noch naturverbunden fühlen, ihre Wünsche erfüllt, die da wurzeln in ihrer unbewußt kindhaft dichtenden Seele und ihrem Heimweh zur Natur.

* * *

Das gilt besonders auch für den letzten Kranz des Lebens: den Totenkranz. „Blumenspenden verbeten!" liest man so oft. Sagen das Menschen, die blumenfeindlich sind? So etwas gibt es nicht! Nur einmal ist mir ein blumenfeindlicher Mann begegnet, aber der war seelenkrank und bildete sich Feindschaften ein. Er hielt sich für sehr stark, als er seinem Gärtner befahl, die Blumenpflanzen aus seinen Beeten zu reißen; aber der schnitt sie nur ab, so daß sie neu austreiben konnten. Also Blumenfeindschaft gibt es nicht. Aber es gibt — zum Glück noch — eine Verachtung gegen allen falschen Schein, gegen Täuschung mit Unechtem — also auch gegen jene

Handelsware von Kränzen, die, mit Draht aufgezogen, eine gespreizte Größe und eine falsche Schönheit auf der Vorderseite zeigen, hinten aber allerlei Übles sehen lassen. Dagegen wenden sich mit gefühlsmäßigem Rechte die, welche schreiben: „Blumenspenden verbeten!" (S. 286 zu S. 84, a.)

Wenn man dem Geist dieses Buches folgt, wird man bei der Herstellung des Kranzes unter Berücksichtigung der im Abschnitt „Bunte Blätter" gegebenen Ratschläge dessen sicher sein, was zu tun und zu lassen ist. Über den Kranz als Schmuckmittel wird im Hauptstück „Raumschmuck" gesprochen. (S. 287 zu S. 84, b.)

* * *

Der Kranz als Weihegabe, ernst und fröhlich aus uraltem Kulturbesitz bis in unsere und künftige Tage lebendig, muß mit Weiheempfindung gebunden und gegeben werden.

Blumen zum Fest.

Feste sollen Hochzeiten des Lebens sein. Kunst ist die edelste Helferin. Auch die Blumenkunst tritt hier in den Reigen der andern Künste ein. Zwischen allen bildet sie im Raum gleichsam den Grundton zu den andern, sei es zur Kunst der Rede, der Musik, Dichtung, Bildnerei, und die Blumenkunst kann helfen, heitere Feste zum Glücksgefühl zu steigern, und bei ernsten Feiern wirkt sie bis zur seelischen Erschütterung im Sinne des Aristoteles. Seelische Erschütterungen ertragen wir nicht lange. Ernste Feiern sollen also je eindringlicher, um so kürzer sein, und soweit die Blumenkunst dabei auftritt, hat sie sich mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln in edle Feierlichkeit einzuordnen. Hierbei wirken mit: die Blumenwahl, die Blumenfarbe, die Einheitlichkeit in der Verwendung nur einiger oder weniger Blumenarten, die Aufstellung edler Pflanzen in klarer Anordnung unter Verwertung auch dunkler Stoffhintergründe, Abdämpfung des Tageslichts und Anwendung mäßigen, vielleicht sogar umflorten künstlichen Lichts, je nach dem Anlaß der Feier.

Ich habe erlebt, daß Blumenkunst wahrhaft ergreifende Wirkungen auch an und für sich ohne die Mitwirkung anderer Künste auslösen kann, die dann gleichsam nur als weitere Ausdrucksmittel dessen hinzukommen, was die Blumen schweigend sagen. Im Hauptstück „Raumschmuck" ist einiges darüber angedeutet.

Der Blumenschmuck bei heiteren Festen umfaßt gleichfalls zunächst den Raum als solchen. Hier ist Lichtfülle, gleichsam ein Überlicht, an und für sich schon geeignet, freundlich zu stimmen. Der Grundton des heiter geschmückten Raumes aber muß ruhig gehalten sein, damit jede weitere Einzelheit voll zur Geltung kommt. Sowohl bei ernsten wie bei heiteren Feiern ist das Leitmotiv, wie es in der Veranlassung des Festes gegeben ist, das Wesentliche; das Leitmotiv bestimmt alles einzelne und noch mehr, es schließt mancherlei anderes aus. Jedes Leitmotiv hat ja gleichsam zwei Haupttriebkräfte, eine handelnde und eine unterlassende. Und das Fortlassen des Falschen ist dabei ebenso wichtig wie das Anwenden des Richtigen. Eine Feier, sei es eine Hochzeit oder eine Totenehrung, wird

aber nicht nur durch das allgemeine Leitmotiv des Anlasses bestimmt, sondern auch durch die besonderen Beziehungen zu den Personen, zu ihrem Wirken, zu ihrem Leben, zu ihren Leistungen, zu ihren Hoffnungen und Erfolgen. Derartige persönliche Leitmotive können nur gewonnen werden durch tiefes Einfühlen in die Veranlassung und die Persönlichkeiten. Auch ein gut Teil Wissen und Denken kommt dabei zu Hilfe. Man muß gleichsam mit denkendem Herzen und fühlendem Verstand wirken, dann aber ist man auch der Rückwirkung auf die Festteilnehmer sicher. Aber auch nur dann. Ein einfach „dekorierter" Raum kann trotz aller Fülle ohne ein ausgeprägtes, wenn nicht erkennbares, so doch stark fühlbares Leitmotiv uns kaum über die Alltäglichkeit erheben, da wir, besonders in städtischer Umwelt, auch im Alltag an reichen Schmuck, Farbenfreude und bloße „Aufmachung" gewöhnt sind. Ein Schmuck mit Hilfe der Blumenkunst muß also, wenn er seelische Wirkungen auslösen soll, auch aus der Tiefe einer schaffenden Seele stammen. Unsere Bilder geben einige Andeutungen hierfür. Nicht als Musterbeispiele, die ohne weiteres nachzuahmen wären, sondern gleichsam als eine Erzählung von bestimmten Gelegenheiten, nur um zu zeigen, wie das Leitmotivische, hier nur wie ein Wort klingend, zur Tat wird.

Eine Menge von Einzelheiten hilft zum Ganzen mit, die ich nun im folgenden andeuten will, zugleich in Verbindung mit einigen tatsächlichen Ratschlägen.

Auf der Festtafel finden wir die drei Grundformen unserer Blumenschmuckkunst wieder: den Strauß, das Gewinde (Girlande) und den Kranz. Heitere Kränze können um Gebrauchsgegenstände der Tafel gelegt werden, z. B. können Füße von Leuchtern, Tafelaufsätzen, Blumenschalen mit Kränzen umlegt werden. Die Ranke tritt als Ziermittel auf; entweder in bogiger oder streng gradliniger Anordnung. Die Farben müssen nach dem Licht gehalten werden, welches bei der Feier zur Geltung kommen soll. Einige Farben gewinnen bei künstlichem Licht, wie Gelb, Rosa und Rot, andere verlieren, wie Blau und Weiß, während Weiß am Tage mit Blattgrün zusammen freundlich wirkt. Sind Tafeln sehr lang, so werden sie durch Schmuckmittel gegliedert, doch sollen diese entweder so hoch sein, daß man darunter von einem Ende der Tafel zum anderen sehen kann, oder so niedrig, daß man über die Blumen hinweg sieht. Blick- und Verkehrshindernisse sind auf jeder Tafel vom Übel. Einheitlichkeit der Gefäße, die mit Blumen gefüllt werden (z. B. flache Kristallschalen in verschiedenen Formen, aus denen zusammen sich auch eine Schmuckform bilden läßt), ist wohl für kleinere Tafeln erfreulich. Für größere aber kann die Ein-

heitlichkeit der Gefäße zu weit gehen, und es ist dann richtiger, verschiedene Gefäßarten rhythmisch miteinander wechseln zu lassen. Auch die Einheitlichkeit der Farbe kann bei großen Tafeln zu weit gehen. Hier ist gleichfalls Wechsel von zusammenpassenden Farben wünschenswert. Runde oder elliptische Tafeln haben ja immer nur eine beschränkte Größe, und sie sind für einen kleinen Kreis von Festteilnehmern die angenehmsten; hier wird auch der Blumenschmuck immer nur niedrig zu halten sein. Jeder Gegenstand, der auf der Tafel steht, sei an sich ästhetisch wertvoll; damit ist nicht gesagt, daß er kostbar sein müsse. Man kann zu einem ländlichen Fest mit buntem Bauerngeschirr eine ebenso festlich frohe Wirkung erreichen, wie in der Stadt mit den kostbarsten Gegenständen die gleiche Erhebung über die Alltäglichkeit erreichbar ist. Alle Blumen sollen auch auf der Tafel nicht schmachten. Sie sollen, ausgenommen die haltbaren Ranken, im Wasser stehen, feuchtes Moos kann sie in den Gefäßen stützen oder auch jene Vorrichtungen, die bei der Füllung von Blumengefäßen in der Anmerkung zu Seite 35,a genannt sind. Was an Schönheit für die Festtafel aus den Gebrauchsgegenständen entwickelt werden kann in bezug auf Tafeltuch, Tischläufer, Mundtücher, Gläser, Teller usw., das bietet ja unser hauswirtschaftliches Kunstgewerbe in reichem Maße. Gewiß ist derartiges in Zeiten der Wohlhabenheit erfreulich; es ist aber auch möglich, mit einfachen Hilfsmitteln, die im Stoff nicht über die Notwendigkeit des Gebrauchszwecks hinausgehen, erfreulich, edel und würdig zu wirken, wenn nur die Formen gut sind und man den Schein des Kostbaren vermeidet, den viele Handelsgegenstände dadurch haben, daß sie ihre innere Wertlosigkeit durch billigen Schmuck, aufdringliche Form zu verdecken suchen. Hierbei gilt es, klug zu wählen und, bei der Fülle des uns heute Gebotenen, sich an das einfach Gute zu halten. Gerade die sogenannte Volkskunst der verschiedenen Länder, insbesondere auch unsere alte vergessene deutsche Volkskunst, die in der allgemeinen nordeuropäischen wurzelt, sollte wieder belebt werden. Es sei nur an die edle Form von Gebrauchsgegenständen aus Holz erinnert, die z. B. in Skandinavien noch leben und verwendet werden.

Kunst im Weglassen! Eins muß man vermeiden: Blumenschmuck in Verbindung mit gemalten oder gestickten Blumen auf Porzellan, Vasen, Tischläufern, Tischdecken.

Neben dem allgemeinen Tafelschmuck sind persönliche Widmungen für jeden Gast erfreulich, und zwar so, daß am Platze jedes Herrn ein Strauß für seine Dame liegt und am Platze der Dame ein Knopflochsträußchen für ihren Herrn. So wird auch unter einander Fremden gegenseitiges

Schenken gleich eine Beziehung einleiten. Daß man diese gegenseitigen Gaben auch beziehungsreicher gestalten kann, indem man sie an und für sich wertvoller sein läßt, sei nur am Rande bemerkt; doch erfordert dies ein tief persönliches Eingehen in die Möglichkeit persönlicher Wechselbeziehungen der Festteilnehmer. An Stelle der abgeschnittenen Blumen in Gefäßen können auch eingepflanzte auftreten, wozu sich besonders unsere Frühlings-Zwiebelpflanzen eignen. Ist aber, um auf das obige Beispiel noch einmal zurückzukommen, eine Tafel mit Bauerngeschirr bestellt, so muß der Blumenschmuck sich in dem gleichen Vorstellungskreis bewegen. Ein paar Zinerarien, Primeln oder Pelargonien in guter Form, in einem sauberen Tontopf auf einen dunkleren Bauernteller gestellt, sind schon ein in diesem Falle hinreichender Schmuck, und die Wirkung in ihrer Art ist nicht minder stark als die eines Orchideenstraußes in kristallener Vase auf silberleuchtender Tafel.

Auch als gegenseitige Blumengabe der einzelnen Gäste und zum Mitnehmen kann man kleine bepflanzte Blumentöpfchen im eben angedeuteten Falle an Stelle von Sträußchen anwenden. Sie werden immer gern nach Hause genommen werden und noch ein paar Tage des Festes gedenken lassen, Kindern und zu Hause gebliebenen Angehörigen eine Freude machen.

Umrankung von Stühlen ist ein Mittel, Ehrengäste besonders auszuzeichnen.

Blattpflanzen auf der Tafel erinnern ein wenig an Wartesaalschmuck, sollte aber z. B. die Notwendigkeit bestehen, Gäste nach einer Trauerfeier bewirten zu müssen, so würden edle Blattpflanzen ohne alles weitere in beschränkter Anzahl wirkungsvoll sein, um einen feierlichen Ton nachklingen zu lassen.

Eine besondere Aufgabe ist der Schmuck von Tafeln bei Bewirtung von Herrengesellschaften zu Jagden, bei sportlichen oder soldatischen Vereinigungen. Da liegt es nahe, aus den verschiedensten Gebieten der Veranlassung die Leitmotive zu gewinnen. Die Jagd steht ja schließlich in Beziehung zur gesamten Natur, kaum weniger der Sport, der dann aber auch seine Symbole zur Andeutung bringen kann, wie andererseits soldatische Vereinigungen aus ihrem Gebiet Farbenwimpel als Schmuckmittel gewinnen. Blumen nach der Seite ihrer zart seelischen Wirkung werden ja dann zurücktreten, aber Natur und vaterländische Beziehungen lassen uns nicht in Verlegenheit kommen, kräftige Wirkungen mit allerlei Boten aus der Pflanzenwelt zu erreichen.

* * *

Der Tauftisch trägt bei Haustaufen das Taufbecken. Er wird überhängt mit feinem weißen Tuch, Samt, Seide, mit schwerer Schnur und Quaste oder feinem Linnen, dieses überlegt mit rosa oder weißem Tüll. Das Taufbecken kann in der Mitte eines Kranzes von vorzugsweise rosafarbenen Blumen stehen, z. B. von Moosröschen, Monatsrosen, Kirschröschen (Prunus triloba), rosa Nelken, allein oder in Verbindung mit Maiblumen, oder, wenn man das künftige Mannestum eines Täuflings symbolisch andeuten will, so sind dunkelrote Rosen, dunkle Nelken, ein Eichenkranz wohl sinnbildlich. Im allgemeinen aber soll der Blumenschmuck des Tauftisches das Knospenhafte andeuten. So kann auch der übergelegte Tüllschleier mit einzelnen rosa Blümchenzweigen der genannten Blumen oder auch, besonders reizvoll, der Semper-florens-Begonie gerafft oder wie mit einem Blumenmuster bestickt sein. Auch Ranken zierlich bunter Blätter von Cissus discolor, Tradescantia quadricolor, Zierspargel können dem Tauftisch einen hoffnungsvoll frohen Ausdruck verleihen.

* * *

Feste, die in einem Ball gipfeln, Wohltätigkeitsveranstaltungen, auf welchen Blumen feilgeboten werden, bilden willkommene Gelegenheit, Blumenkünste zu entfalten. Beispiele hierfür sind kurz in der Anmerkung zu S. 89 (S. 288) angedeutet.

Wohnung und Haus werden sich gern in ein blütenreiches Gewand kleiden, und alle Mittel des Raumschmuckes treten in diese Dienste. Auch für derartige Feste wird ein Leitmotiv als geistiges Band die vielen Einzelheiten zum Ganzen führen. Immer liegen die Beziehungen zur deutschen Natur und zu deutschem Wirken in dieser Natur am nächsten und bieten unerschöpfliche Quellen für leitmotivischen Schmuck.

Wenn man die Fülle der Blumen nicht im Strauß, in der Vase unterbringen kann, nimmt man einen Korb dazu, und so bildet der Blumenkorb auch bei Festen ein willkommenes Schmuckmittel.

Die einfachsten Formen, aus natürlichem Stoff geflochten, z. B. aus Weidenruten, Birkenzweigen, Rohr, Schilf, Bastmatten, Stroh, sind immer der besten Wirkung sicher. Jede Verzierlichung und Verzierung des Korbes um seiner selbst willen macht diesen Gegenstand, der ja nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel ist, für richtiges Empfinden minderwertig; es sei denn, daß man mit „Gold" und „Silber" gelegentlich eine symbolische Gedankenverbindung erreichen will. Es läßt sich ja aus dem biegsamen Rohrgeflecht

schließlich jeder Gegenstand nachbilden, und das ist ein Übel, weil es zu Sinnwidrigkeiten führt. Je mehr sich ein Gegenstand von dem Vorstellungsgebiet des Blumenreiches entfernt oder einer tieferen Sinnbildlichkeit entbehrt, desto weniger Kunstwert wird ihm in Verbindung mit Blumen beizumessen sein.

Für die Füllung eines Korbes mit Blumen gilt alles, was beim Strauß angedeutet wurde. Nur haben wir hier besonders günstige Gelegenheit, die Blumen auch im Wasser stehend anzuordnen, wenn wir den Korb mit Moos füllen und dazu kleine Glasröhrchen (Reagenzgläschen) dazwischen anordnen, in die wir die Blumen einstellen. Dies gilt auch besonders, wenn wir den Henkel des Korbes mit Blumen schmücken, da sich ein oder mehrere derartiger Gläschen anbinden lassen; denn diese hier zierend in der Luft schwebenden Blumen sollen nicht neidisch auf ihre Schwestern im Korb herabblicken. Der Korbhenkel bietet auch Gelegenheit zur Anwendung von Bandschleifen, die aber dann immer auch eine Verbindung mit dem Korb selbst haben sollten, indem sie die Fülle der Blumen gleichsam zusammenhalten. Wieder richtet sich hier das Band in seinem Stoff in jedem Sinne nach der Art der Blumen. Sind diese bunt gemischt, etwa bäuerlich, so sei es auch das Band, sind sie zart und im allgemeinen hell, oder sind sie kräftig und im allgemeinen dunkel, so muß ihnen das Band entsprechen; immer aber sei es im Stoff in seiner Art echt.

Kurzstielige Blumen eignen sich besonders zur Füllung von Körben. Man sieht in den Schaufenstern städtischer Blumenhandlungen gerade auch in letzterer Beziehung oft wirkliche Kunstwerke, die in der Einfachheit des Gegenstandes durch die Mittel richtiger Verteilung, Zusammenstellung, Farbenwirkungen eine Steigerung der beiden Begriffe: Blumen und Korb zum Blumenkorb erreichen.

Der Blumenkorb unterlag in den verschiedenen Zeiten, besonders auch im Zusammenhang mit den damals jeweilig zur Verfügung stehenden Blumen, einer besonderen Gestaltungsart, deren sich auch die bildende Kunst und die malende Kunst als Schmuckmittel bemächtigt haben. Man kann mit derartigen Blumenwerken aus einem bestimmten Zeitgeist heraus, z. B. aus dem Rokoko oder dem Biedermeier oder der Antike, ganz bestimmte, deutlich sprechende Wirkungen erreichen. Seinerseits ist das zuletzt Angedeutete wieder ein Mittel, auch den Blumenkorb in das Leitmotiv von Raum- und Festschmuck einzuordnen, indem man ihn im Sinne des Zeitgeistes jenes Leitmotives gestaltet. Drahtkörbe sind immer vom Übel, denn hierbei wird schon das Natürlich-Einfache durch ein technisches Erzeugnis ersetzt.

Verwendet man zur Füllung von Blumenkörben Pflanzen mit Wurzeln, besonders Blumenzwiebelpflanzen, als gediegenes Geschenk- und Schmuckmittel, so verbindet man Schönheit mit längerer Haltbarkeit, um so mehr, als vorsichtig behandelte Blumenzwiebeln sich später auch in den Garten pflanzen lassen. Nur darf man nicht vergessen, gerade nach dem Verblühen die Zwiebeln zu gießen und auch leicht zu düngen (mit Nährsalz), und sie erst nach allmählichem Abwelken in den Garten oder in Töpfe einpflanzen.

Wie der Blumenkorb, so kann auch der Fruchtkorb Geschenk- und Schmuckmittel sein. Die Vereinigung von Früchten mit Herbstblumen und Herbstlaub im Korbe liegt nahe.

In der Bepflanzung von Gefäßen kann man aber noch weiter gehen, um sich dauernder an den Pflanzen zu erfreuen, indem man flache und breite einfache Gefäße aus Ton oder Rindenholz wie ein Gärtchen behandelt. Auch hierbei ist das Gefäß nur Mittel zum Zweck, was nicht ausschließt, daß die Schalen- oder Napfform gut und über den Gebrauchszweck hinaus künstlerisch gestaltet ist, aus Ton, Porzellan, Majolika; nur darf es nicht zuviel eigenen Schmuck und Farben tragen.

Das Töpferkunstgewerbe hat es immer noch nicht verstanden, uns mit einfach schönen Gefäßen zu versehen, die auch für das Wohlbefinden der Pflanzen die nötige Luftdurchlässigkeit mit gleichzeitiger Wasserundurchlässigkeit verbinden. Die Tonwarenfabrik Suflenheim im deutschen Elsaß hatte seinerzeit gute Anfänge in dieser Richtung geboten. Auch Blumentöpfe können, in guter Form und aus gutem Ton mit einem einfachen verdickten Zierrand (der übrigens gleichzeitig die Haltbarkeit vergrößern würde) so gestaltet sein, daß sie mit aller Zweckmäßigkeit Schönheit verbinden, die keiner Umhüllung wie die sonst noch allgemein übliche Häßlichkeit bedarf. Wie beim Blumenkorb, so ist auch bei dem mit Blumen bepflanzten Gefäß die Form der Füllung in Rücksicht auf unseren heutigen Formensinn weniger als früher von Gleichmäßigkeit abhängig. Ein Gleichgewichtsgefühl von z. B. „hoch und leicht" auf einer Seite und „niedrig und schwer" auf der andern Seite befriedigt uns mehr als eine auf eine Mitte bezügliche gleichmäßige Bepflanzung. Jede Pflanze soll sich trotz der Fülle des Ganzen in ihrer Schönheit frei entfalten können. Dabei ist aber Leere und Dürftigkeit ebenso zu vermeiden wie ein undurchsichtiges Durcheinander. Das landschaftliche Gesetz insbesondere in Rücksicht auf Klima und Jahreszeit gilt auch hierbei, wenn auch die Treiberei uns erlaubt, einen Frühling oder Sommer in einem bepflanzten Gefäß (Jardiniere)

mitten im Winter zu entfalten. Aber Sommer oder gar Herbst und Frühling, oder Tropen und Nordamerika sind in Pflanzengesellschaften ästhetisch unvereinbar.

Ebenso falsch ist es, bewurzelte Pflanzen und abgeschnittene Pflanzenteile in einem Pflanzengefäß zu vereinigen.

Jardinieren eignen sich auch zur Entfaltung von Stilleben in Beziehung zur Natur, zum Anlaß des Festes. Doch vermeide man hierbei streng das spielerisch Äußerliche und grobe Sinnbildnerei, sondern dichte nur in lebendigen Blumenbildern. Nachahmungen japanischer Vorbilder sind aber hierbei vom Übel.

Als Flächenbegrünung in Jardinieren eignen sich Selaginella apoda, Selaginella cuspidata, die etwas höher ist, und Nertera depressa. Alle fordern feuchte Luft bzw. häufiges Überbrausen mit der Nebelspritze. Sumpf-, Platten-, Rosen- und Bäumchenmoos dienen gleichfalls zur Bedeckung von kleinen Kahlflächen zwischen den Pflanzen einer Jardiniere.

Die Heranzucht und Vorratshaltung von Pflanzen für Jardinieren ist eine Angelegenheit der Gärtnereien und Blumengeschäfte.

Wer über eine eigene Gärtnerei verfügt, sollte der Anregung folgen, verschiedene zusammenpassende Pflanzen in größeren Blumentöpfen zusammen heranwachsen zu lassen, z. B. Begonien verschiedener Blatt- oder Blütenfarben; verschieden blühende Rosen, ebenso verschieden blühende Primeln, Aurikeln und andere Frühlingspflanzen, besonders aber auch Zwiebelblumen. Voraussetzung für die Wahl derartiger Vereinigungen ist gleiche Blütezeit, gleicher Wuchscharakter und zusammenstimmende Farben, die einander heben; z. B. weiße oder rosa Semper-florens-Begonien. Einzelne schöne Pflanzen in Töpfen fordern oft dazu heraus, den Topf und den Erdboden besonders zu schmücken, namentlich wenn man derartige Pflanzen als Tafelschmuck oder als Geschenk anwenden will. Wieder macht sich hierbei das Fehlen einfach, edel geformter Pflanzenzuchttöpfe bemerkbar, und so bleibt meistens nichts weiter übrig, als den Topf in ein schöneres und etwas größeres Gefäß aus Majolika, Porzellan, Bronze zu stellen. Hierbei wird dann das richtige Verhältnis zwischen Gefäß und Pflanze leicht zu Ungunsten der letzteren verschoben. Dieses Verhältnis wirkt günstiger, wenn auch das Hüllgefäß seinerseits mit Blumen gefüllt wird. So entsteht gleichsam eine Jardiniere mit einer Hauptpflanze.

Topfhüllen von Papier sind in jedem Falle vom Übel. Vielleicht gibt dieses Buch die Anregung, daß sich die Tonwarenerzeuger der Aufgabe widmen, brauchbare und gleichzeitig auch in bezug auf ihre Farben schöne

Blumentöpfe zu schaffen; für Jardinieren (Topfgärtchen) brauchen wir mehr breit als hoch gestaltete Töpfe, in der Form nicht nur rund, sondern auch elliptisch und eckig. Das fahle Gelb der gewöhnlichen Blumentöpfe ist ästhetisch zu unbestimmt, um eine eigentliche Farbwirkung zu erreichen, und doch aufdringlich genug, um in seiner Mißtönigkeit zu stören. Es müßte doch möglich sein, dem Blumentopf ohne große Kosten den bekannten Farbton „pompejanisch-rot" zu geben. In Schweden sind Anfänge dazu gemacht.

Aus minderwertigen Pflanzen, die sich ohne Schmuck nicht sehen lassen können, noch durch Umhüllung und Umgebung von Blumen etwas Leidliches vorzutäuschen: das bedarf keiner besonderen Ablehnung.

* * *

„Silber" und „Gold" sind mit der erforderlichen Zurückhaltung wohl als Schmuck von Pflanzen sinnbildlich anwendbar. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß gewisse, im Handel vorrätige Erzeugnisse mit Silber- und Goldandeutungen abzulehnen sind. Silber und Gold als Bänder dagegen werden selten etwas verderben, da es hiervon ästhetisch gute und billige Erzeugnisse gibt. Auch ein metallisch grünliches Gewebe ist als Band im Handel.

Sinnbildliche Formen sollten in der Blumenkunst, wenn nicht vermieden, so mit größter Zurückhaltung angewendet werden. Sie alle sind als künstliche Formen aufzufassen, und es müssen vielfach auch künstliche Hilfsmittel zu ihrer Herstellung verwendet werden. Herz, Bogen und Pfeil, Kissen, Stern, Mondsichel, Hufeisen, Spiegel- und Bilderrahmen, Lyra, Harfe, Tennisschläger, Wappen, Schilde, Anker, Kreuz, Säule, Urne, Krone, Kreuz mit Anker, zerbrochenes Rad sind solche Gestalten, die sinnbildliche oder allegorische Bedeutung haben. Die Erweckung einer Vorstellung des Unsichtbaren durch etwas Sichtbares, also die Sinnbilderei, ist uralt, und in Kunst und Leben kommen wir ohne sie nicht aus. Künstlerisch unberechtigt sind alle Nachahmungen sichtbarer Gegenstände aus Blumen, wenn sie nichts weiter bezwecken, als an diesen Gegenstand zu erinnern, Fahrräder, Muffen u. dgl.

An und für sich können sich Blumen, in Herz- oder Kreuzform auf feuchtes Moos geordnet, ebenso wohl fühlen, als wenn sie in einer flachen Schale stehen. Die künstlichen Formen geben meistens die Unterlage, um auf einem Grund von Blättern oder Blumen freie Gestaltungen von Zweigen wirken zu lassen. Da wir es bei Sinnbildern mit künstlichen Zusammenstellungen zu tun haben, wird der Inhalt nicht streng dem landschaftlichen

Gesetz zu folgen brauchen, um so mehr, als hierbei auch die Sinnbilderbedeutung der Blumen zu Worte kommt.

Die Farben- und Formgesetze gelten übrigens auch bei den künstlichen Zusammenstellungen, nicht zuletzt auch für Band und andere Verzierungen.

Beziehungen zu Festen haben die sinnbildlichen Darstellungen nur insofern, als sie den Anlaß des Festes gleichsam durch ihre Form betonen: bei Geburtstagen ist die Zahlensymbolik beliebt, nicht minder für Abschlüsse gelebten Wirkens. Aus ernsten Veranlassungen geschaffene sinnbildliche Formen werden auch am stärksten wirken, weil sie eine bestimmte, eben die ernste Grundstimmung voraussetzen.

Möchten uns die Blumen zu vielen frohen Festen geleiten! –

Raumschmuck.

Wenn man „Raum“ als das Innere eines Hohlkörpers bezeichnet, z. B. eines Zimmers, Saales, einer Kirche, so ist das eine leidliche Erklärung des Begriffes; wenn man aber auf dieser Erklärung weitere Folgerungen aufbaut, so wird es langweilig und schulmeisterlich. Man hat um den Begriff „Raum“ allerlei geheimnißt, und wo sich heute eine Aufgabe zeigt, da nennt man sie schnell ein Problem und erweckt durch das Fremdwort den Anschein einer Schwierigkeit, die bei einfach deutschem Denken und Sprechen gar nicht vorhanden ist.

Wenn wir nun aber, statt eine Erklärung zu geben, einen Gedankensprung machen und einfach sagen: jeder Raum erweckt in uns bestimmte Empfindungen, ein Raumgefühl, so sagen wir etwas, das jeder alltäglich oft erlebt, und da es sich dabei um die Beziehungen des Raumes zu uns handelt, so glaube ich wohl, wird unsere Anteilnahme dadurch für die folgenden Ausführungen erweckt, denn alles, was uns selbst angeht, erregt ja unsere persönliche Aufmerksamkeit.

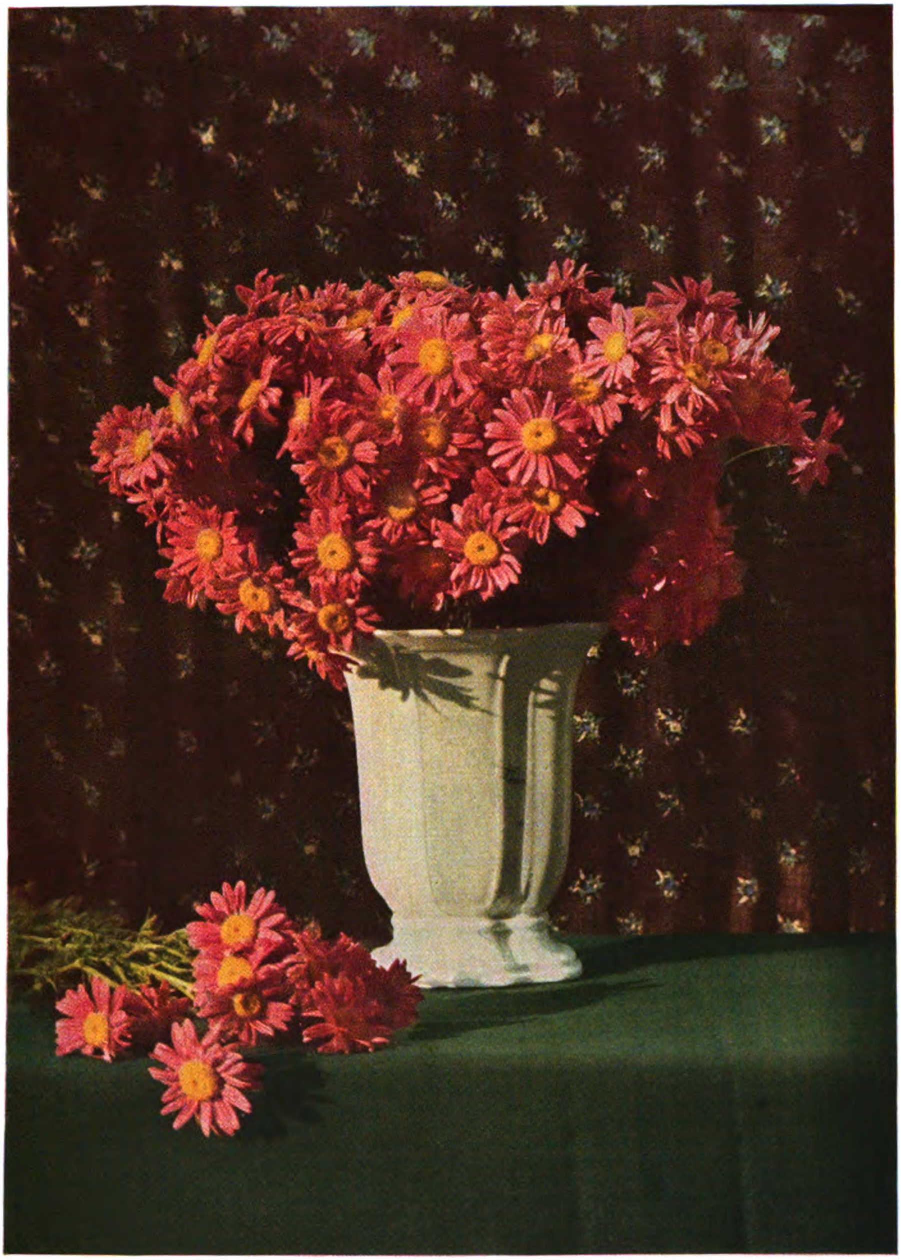
Wenn ein Raum, allseitig begrenzt, geringe Höhe der Seiten im Vergleich zu Länge und Breite zeigt, so fühlen wir uns „bedrückt“, die Decke scheint auf uns zu lasten. Das Gefühl der Bedrückung ist unangenehm und löst das Streben nach Befreiung und Erleichterung aus.

Wenn wir einem Raum wie den eben geschilderten eine derartige erleichternde Wirkung geben wollen, so haben wir dazu die Mittel von Farbe und Gliederung, besonders durch körperliche Gestaltung; wir begleiten die Wände, nicht bis zu ihrer ganzen Höhe, mit betonend wirkenden senkrechten Gebilden, z. B. Pilastern, die über ihrer kapitellartigen Ausbildung mit einer starken Wagerechten verbunden werden. „Innenarchitektur“ bietet die Hilfsmittel für Dauer-Wirkungen in diesem Sinne. Wenn wir aber den gleichen Zweck für kurze Raumschmuckzeiten erreichen wollen, so helfen uns dazu einige Holzgestelle, die mit Stoff überzogen werden, oder an Stelle der Kapitelle und Pilaster wenden wir eine Reihe von Stangen an, die eng mit Girlanden umwunden sind, oben mit hängenden Girlandenbogen ver-

bunden; oder endlich Latten werden mit Grüngewinden umbunden und pilasterartig gegen die Wand gestellt, ihrerseits dann an den oberen Enden durch ein wagerechtes Grüngewinde verbunden, so daß eine Schmuckgliederung von Grüngewinden an den Wänden entsteht. Von den wagerechten Gewinden können dann kranzartige Gebilde zur Füllung der Flächen zwischen den einzelnen grünen Umrahmungen herabhängen.

Wenn nun die Fläche der Wände, welche oberhalb der Wagerechten liegt, und die Decke einen einheitlich hellen Ton haben, so scheint sich die Decke im Gegensatz zu der dunklen erniedrigten Gliederung der Wände zu heben, und der Zweck ist erreicht: der Raum ist scheinbar höher, leichter geworden, nicht mehr drückend.

Ein derartiger Fall kann sich ergeben, wenn in einem einfachen Saal ohne jeden baulichen Schmuck ein Fest gefeiert werden soll, z. B. im Saal eines ländlichen Gasthauses. Wenn alle Anpreisungen von Bier und anderen sogenannten geistigen Getränken entfernt sind, so werden sich an den Wänden die Staubmarken aller dieser Anpreisungen zeigen. Und wenn die Wände abgefegt sind, wird sich erst recht erweisen, daß der Raum einen recht kahlen, unfestlichen Eindruck macht. Der Gasthofbesitzer wird wahrscheinlich gegen einen neuen Anstrich nichts einzuwenden haben, ebensowenig gegen die zeitweilige Entfernung von minderwertigen Vorhängen u. dgl. Die Fensternischen können in den oben angedeuteten Grünschmuck einbezogen werden, indem man die Einteilung der senkrechten Gliederung von den Fenstern aus nimmt und Fensterbrett und Fensternischenräume gleichfalls begrünt. Übrigens geben die Fensterbretter Gelegenheit für Kasten mit eingepflanzten oder eingesteckten Blumen. Ist die Aussicht aus den Fenstern häßlich, oder soll sie überhaupt vermieden werden, so kann man hinter die Fenster mit Reißnägeln ein durchscheinendes Papier straff anstecken. Scheint voraussichtlich die Sonne zur Zeit der Festlichkeit, so stellt man hinter diese Papierfenster Vasen mit wenigen Zweigen, deren Schlagschatten, wie es in der Anmerkung zu S. 20, c auf S. 224 geschildert ist, einen reizvollen Schmuck gewähren. Die Fensterkreuze können gleichfalls mit Grüngewinden nachgezeichnet werden. Will man die Fenster überhaupt nicht in Erscheinung treten lassen, so läßt sich leicht vor jedes Fenster hinter der oberen Wagerechten ein billiger, im Ton der Wandfarbe gehaltener Stoff aufhängen. Ästhetisches Bedürfnis fordert nun, daß die senkrechten Grüngewinde untereinander an ihrem Fuß mit schweren breiten Grüngewinden verbunden werden. (Man darf also die senkrechten Grüngewinde nicht einfach aus dem Fußboden aufsteigen lassen.)



4

Chrysanthemum

Auch Beleuchtungskörper, die von der Decke herabhängen, geben Veranlassung, mit zierlichem Grün geschmückt zu werden; und von ihnen aus kann man durch Bogengewinde Ecken oder andere betonte Punkte der Wände verbinden. In Ecken können Säulen mit Blumenschalen oder schmückenden Pflanzen aufgestellt werden. Ein Rednertisch auf der Schmalseite kann mit Stoff behängt und seine Linien können mit Grüngewinden nachgezeichnet werden.

Eine Festtafel hat ihren eigenen Schmuck.

In einen derartigen ländlichen Raum gehören keine Teppiche, aber ein Tisch mit Stühlen auf den kahlen, womöglich weiß gescheuerten Boden gestellt, wirkt unfreundlich; wohl aber läßt sich im Stil des Ganzen ein Teppich aus Grün herstellen, indem man in einigem Abstand von den um die Tafel gestellten Stühlen auf dem Boden eine hinreichend schwere Girlande zieht und die Bodenfläche innerhalb der Girlande unter Tisch und Stühlen mit grünen Zweigen belegt. (Am besten eignen sich für alles dieses Grün im ländlichen Falle Fichtenzweige.)

Hat nun die Tafel ihren besonderen Schmuck, wie er dem Fest entspricht, ist die spärliche Beleuchtung hier durch Tafelleuchter ergänzt, die wieder Gelegenheit zum Blumenschmuck geben, werden auch nötige Seitentische mit hellen Tüchern belegt und in ihren Umrissen mit leichteren Grüngewinden umgeben, auch noch einige Blumenvasen hier aufgestellt, die die Tätigkeit an den Tischen nicht hindern, so wird man sicher beim Eintreten einen festlichen Eindruck gewinnen. Der vorher so unfreundlich wirkende kahle Raum wird eine festliche gesteigerte Wirkung in unserem Empfinden hervorrufen. — Anders ein Raum, der baulichen und bildnerischen Schmuck enthält. Man darf sagen, je reicher der vom Baumeister vorgesehene Schmuck eines Raumes ist, desto zurückhaltender muß der gärtnerische sein. Durch die eben geschilderten Mittel für einen baulich kahlen Raum würde ein baulich reich geschmückter Raum geradezu verdorben werden. Bauliche Träger der Decke, z. B. Pilaster, Säulen, dürfen keinesfalls durch pflanzlichen Schmuck durchschnitten, bedeckt, unterbrochen werden. Hier geben die Flächen zwischen tragenden Raumgliedern Gelegenheit, einzelne Pflanzen oder Blumenschalen auf Säulen anzuordnen, die dann aber nicht aus einfachen stoffverkleideten Lattengestellen bestehen dürfen, sondern dem übrigen baulichen Schmuck ebenbürtig sein müssen. Was soviel heißt, daß man auch alle Träger von Pflanzen und Blumen in einem Stil von Form und Stoff halten muß, der des ungeschmückten Raumes würdig ist. Aber selbst in dieser Voraussetzung ist Überladung zu vermeiden. Der Schmuck muß

hier um so zierlicher, feiner sein, je wertvoller auch z. B. die Beleuchtungskörper sind. Um so reicher kann eine Festtafel in baulich hochwertigem Raum geschmückt sein, auch die Anwendung von Blumen auf den Fensterbrettern muß derartig gehalten sein, als wenn sie immer da ständen. Alles nur Behelfsmäßige, Flüchtige schadet der Würde eines baulich reich geschmückten Raumes. Hieraus geht schon hervor, daß die übliche „Dekoration", wie sie für einen bestimmten Betrag als Kübelpflanzen mit hineingesteckten und zwischengestellten Blumen geliefert wird, keinen Schmuck, sondern eine Verschandelung des Raumes darstellt. — Gleiche Zurückhaltung fordert auch der Schmuck des Altarraumes der Kirchen oder der Schmuck von Kapellen bei ernsten und frohen Gelegenheiten. Jeder in diesem Raume fest angeordnete Körper muß, wenn der Raum vom künstlerischen Gesichtspunkt ursprünglich gestaltet ist, in seiner Ausdrucksform erhalten bleiben. Wenige edle Vasen mit Blumen gefüllt auf dem Altar, besonders aus dem Kreise der Kirchenblumen: Marienlilien, Rosen, Passionsblumen, Weinlaub, Efeu!

Ein Hausaltar sollte mit Blumen geschmückt werden, die zur Ursache der Feier Beziehung haben. Einige wirklich edle, frei in schönen Gefäßen stehende Pflanzen in einer Kapelle können steigernd wirken, während ein unklares Gebüsch von zusammengedrängten Pflanzen, deren Gefäße womöglich wegen ihrer Häßlichkeit mit irgendeinem Tuch bedeckt werden, eine Raumverschandelung bedeutet.

Dicht gestellte Pflanzengruppen, deren Töpfe mit Stoff umhüllt, sind als beetartige Schmuckmittel in geschlossenen Räumen immer vom Übel. Kann man sie nicht vermeiden, so ist es richtiger, die Grundform der Gruppe in einfachen Linien mit einem dicken, hinreichend breiten Fichtengewinde zu umgeben, um die Töpfe unsichtbar zu machen, wobei man auch zwischen die Töpfe, mit den Zweigspitzen nach außen, Fichtenzweige legt.

Mit diesen Ausführungen soll nicht gegen die „Dekoration" gesprochen werden, sondern nur gegen die schlechte handelsübliche Art, damit sie besser werde und daher immer mehr Freunde finde, während jetzt vielfach eben diese Art feineres Empfinden abstößt und derartiger Schmuck infolgedessen bei bestimmten Gelegenheiten ganz abgelehnt wird. — Büsten sollen stets frei auf einem Sockel oder einer Säule stehen, die Gesichtshöhe nicht unter, auch nicht über gewöhnlicher menschlicher Höhe.

Eine Rednerbühne soll nicht vor einer Büste, sondern links hinter ihr stehen, da im andern Falle jede Wendung des Redners an die Büste ungeschickt wirkt.

Kaltweiße Gipsbüsten können in ein Gefäß mit dünnem Teewasser eingetaucht werden oder mit einer Gießkanne voll Teewassers rasch mit einem Guß überbraust werden. — In Treppenhäusern, Empfangsräumen, Dielen, Vorhallen aufgestellte Blumen wirken wie ein Gruß des Gastgebers, freundlich und einladend, müssen aber alle einheitlich auf das Fest abgestimmt sein.

Zur Bildung von Nischen in großen Festräumen, zum Abschluß von Erkern, auch zur Bekleidung der Wände in Veranden, auf Balkonen, in hellen Vorhallen eignet sich Gitterwerk aus Stäben, das mit Kletterpflanzen berankt wird, deren Töpfe in Kasten am Fuße des Gitters verborgen sind. Kasten und Gitterwerk sollen keinesfalls grün, sondern in einer anderen, zum Raum passenden, möglichst unauffälligen Farbe gehalten sein. Diese Kasten geben dem freistehenden Gitterwerk gleichzeitig den nötigen Halt. Gliederung von Wänden mit sauberen, farbig getönten vierkantigen Leisten, die zu einem rhythmisch abgewogenen Flächenschmuck geordnet werden, dient dazu, besonders kalt und kahl wirkenden Wänden eine gewisse Körperlichkeit und Verbindung mit dem Raum als Ganzes zu geben, und bietet Mittel, um Blumengewinde gleichfalls in rhythmischer Anordnung zu befestigen. Sowenig wie Bilder unmittelbar an Wandhaken gehängt werden sollen, sondern an Schnüre, die von Randleisten der Decke oder der Wände ausgehen, ebensowenig sollen Kränze und Girlanden von eingeschlagenen Nägeln herabhängen. Das gilt nur ausnahmsweise nicht von solchen Kränzen, die in Nachahmung bildnerischen Bauschmucks geformt sind, da bei diesen das Aufhängungsmittel überhaupt nicht sichtbar wird.

Für den Schmuck in Wohnräumen kann wenig allgemein Gültiges ausgesprochen werden. Die Wohnräume sollen nicht ihren Charakter durch den Schmuck verlieren; vielmehr soll nur die Alltagsstimmung dieser Räume zu einer Feststimmung gewandelt werden, indem in bescheidener Weise Blumen und Pflanzen so aufgestellt werden, wie man sie sich wohl alle Tage wünschen möchte; also vor allem nicht hier etwas und da etwas, sondern alles, was geschieht, bewußt im Sinne einer Steigerung der Wirkung eines bestimmten Teiles des Raumes, z. B. einer Ecke, einiger Fenster, oder eines Blumentisches, eines Schreibtisches oder eines einzelnen Möbelstückes, auch der Bilder durch Füllung etwa sonst in ihrer Nachbarschaft leerstehender Ziergefäße.

Jeder Pflanzenschmuck, sei es in Vasen oder Topfpflanzen, auch vorübergehender, soll so aufgestellt sein, als stände er immer an seiner Stelle. Dieser Satz, so selbstverständlich er klingt, sollte nicht überlesen werden,

denn dann wird man vermeiden, daß z. B. eine Blumenvase mitten auf einem Schreibtisch steht statt seitlich, ohne das Schreiben zu hindern. Auch auf der Platte eines Flügels wird kein Pflanzenschmuck stehen, ebensowenig innen vor einem Fenster, das dann nicht geöffnet werden kann. Stehen Blumen innen vor einem Fenster, so am besten in einer sogenannten Blumenkrippe oder aber auf dem Fensterbrett, während die inneren Fensterflügel eines Doppelfensters geöffnet sind. Anders ist der Schmuck zu bewerten vor Fenstern, wenn er den Eindruck der Dauer und beständigen Pflege macht und Lüftungsmöglichkeiten in den oberen Teilen des Fensters gegeben sind.

Die verschiedenen Wohnstile, wie sie sich in Möbeln und Wandbehandlung zur Geltung bringen, haben allem dem gegenüber eine zwar nicht zu übersehende, aber geistig geringere Bedeutung. Bedeutungsvoller sind schon einzelne Gegenstände, wie sie die nahe und ferne Welt uns zuführt: Kunstwerke aller Zeiten und Länder, Bilder, wertvolle Stoffe, Musikinstrumente; vielleicht ist symbolische Kunst berufen, in das weltliche Heim ernst-religiöse Gedanken hineinzutragen, die sonst hier nicht aufkommen würden, begleitet und verbunden mit Blumenschmuck. Was dem oberflächlichen Betrachter als schmückender Selbstzweck erscheint, wird am rechten Ort in entsprechender Umgebung und für die Persönlichkeit des Besitzers zum tiefen Sinnbild. Eine Tür kann zur Ouvertüre für das Drama des inneren Lebens dessen gestaltet werden, zu dessen Räumen sie Einlaß bietet. Wenn der Vorraum zur Wohnung eines Seemannes oder Handelsherrn führt, und sich mit Schiffsmodellen, Netzen schmückend füllt, so ist das ein Präludium für die Persönlichkeit des Besitzers; die Harmonie zwischen Person und Umgebung ist durch schmückende Kunst gewahrt. Losgelöst von diesen inneren Beziehungen wird derartiger Schmuck Spielerei oder — „Dekoration", „Kulisse".

Aus den verschiedenen Zwecken der Räume wird der Charakter des Schmuckes entwickelt, und überall bringt die Blume in alles weltstädtische Hasten die Freude an der immer still in sich ruhenden, wirkenden Natur. Das gilt auch besonders für jene symbolischen Gestaltungen mit künstlichen Mitteln, welch letztere wir dann ganz vergessen, wenn sie sich in ein großes Ganzes einordnen. Die Absicht kann in einem Farbenwert, in einem Leuchten liegen, dem leisen Aufhellen einer Dunkelheit und der Gegenstand fast ganz von seiner nächsten Umgebung aufgesaugt werden; doch: er ist da und wirkt, und sein Wert wird erst voll offenbar, wenn man ihn fortnimmt.

Ein Speisezimmer vereinigt seinen gesamten Schmuck am besten auf der Tafel, ohne aber auch diese zu überladen, wie im Hauptstück „Blumen zum Fest" dargestellt wurde.

Keiner Zeit ist ja der Zusammenhang aller Künste mit der „Kunst" so deutlich zum Bewußtsein gekommen wie der unsrigen; Linienmusik, Farbenklang sind uns geläufige Begriffe. Sie erklären zwar nichts, aber sie bieten eine Begriffsvermittelung, wenn man die verschiedenen Formenschönheiten musikalisch bezeichnet: da wechselt dann ein Capriccio mit einem Andante ruhiger Rhythmen, da setzt ein Prestoso ein, und zart verklingen angedeutete Empfindungen.

Licht, unkörperlich, ist wie Musik eine seelenbildnerische Kraft. Landschaft gewinnt durch Licht ihre Stimmung. So auch der geschlossene Raum. Dämmerdunkel des Domes wie düsterer Wald — ein Sonnenblick durch Fenster und Blättergrün erhellt unser Herz. Wie geheimnisvoll überirdisch webt vom Kuppeldom seitliches Oberlicht durch farbige unsichtbar eingebaute Scheiben! Und wie kalt, wie ungesammelt und unräumlich wirkt zuviel Licht in Schulsälen und manchen protestantischen Kirchen. — Naturbeobachtung und große Baukunstwerke in Beziehung zu verschiedenen Klimaten geben unerschöpfliche Belehrung über die Stimmungsmacht des Lichtes und über die Mittel, es künstlerisch-absichtsvoll in den Dienst des Raumschmucks zu stellen.

Das Licht im Bilde zu bannen ist Kunst der Maler, an das sie eine Lebensarbeit setzen auf der Grundlage jahrhundertelangen Ringens durch ihre Vorgänger. Wir haben es leichter; wir brauchen nicht das Licht im Bilde einzufangen. Wir lenken das gegebene Tageslicht nach unserem Willen, färben es durch Schleier und Glas, dämpfen es und lassen es ungehindert fluten, je nach unserem Wirkungswillen. Künstliches Licht steht in unserem Dienst, um damit „Register" zu ziehen wie auf einer Lichtorgel: brausende Akkorde, vox humana und — vox coelestis. Was die Theaterkunst in der Beleuchtung leistet, gibt eine Vorstellung von den unzähligen Mitteln, das Licht als eine lebendige selbsteigene Kraft handeln zu lassen. Lerne und handle!

Die verschiedenen Lichtbedürfnisse der Menschen sind Spiegel ihres Seelenzustandes. Nicht alle Seelen sind gesund. Aber Lichtzustände bilden Seelenzustände und sind deshalb ein Mittel in unserer Hand, für bestimmte Zwecke und Veranlassungen Grundakkorde der Seelenstimmung zu geben, die zwischen „Trauer" und „Freude" in allen Tönen schweben: umflortes Licht, feierlich verborgene Lichtquellen, heiter brennende Kerzen und froh-buntes Leuchten aus Blumen.

Ungebrochenes Licht löst Raum und Farbe auf; südliche Klimate lehren, wie sie entkörperlicht werden. Farbe braucht zur Innenwirkung mittleres Licht, damit Hell und Dunkel in allen Abschattungen mit- und aufeinander wirken und auch die so wichtigen Rückstrahlungen (Reflexe) spielen können.

In unserem Klima läßt sich das oft novemberhafte Licht mit seinem grauen Eindruck auf die Seele durch Farbe zu größerer Lebensfreude umstimmen. „Farbenfreudigkeit" ist in der Straßen- und Innenraumbehandlung jetzt Schlagwort geworden, und Schul- und Volkssäle sucht man zu erheitern durch Farben. Die Ergebnisse der äußeren Häuserbehandlung auf Grund dieser „Farbenfreudigkeit" scheinen mir oft nicht glücklich, und der Anstrich von Zimmern mit wilden Zickzackfarbenflächen auf die Dauer unerträglich: Übertreibung einer im Grunde gesunden Absicht. Aber die schmückende Behandlung von Schulräumen hat grundsätzlich Wert, der nicht hoch genug geschätzt werden kann im Sinne einer festlich befreienden Seelenstimmung, die nicht zerstreut, sondern zur Arbeit beflügelt, daher auch gesundheitlich-körperlich wirkt, wenn nur die Lehrenden im gleichen Geist die Arbeit zu leiten verstehen. Diese gesunden Schmuckbestrebungen müssen bis ins letzte Dorf verwirklicht werden, weil von ihnen aus auch günstige vorbildliche Wirkungen auf die Dorfwohnungen ausgehen können, und damit das neue Geschlecht anspruchsvoll wird in bezug auf seine tägliche Umwelt, erzogen zur Schönheit — und Sauberkeit als deren Grundlage. Es sind einfache billige Mittel, die diese Ansprüche befriedigen können. Reife Künstler sollten sich der Aufgabe selbstlos widmen; es ist eine hohe Aufgabe. Die Schulbehörden stimmen jetzt endlich zu, daß die Schulräume von ihrer gefängnisartigen Nüchternheit befreit werden. Ich darf in diesem Sinne mit Genugtuung feststellen, daß nach meiner Anregung und unter meiner Leitung die Lehrsäle der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem schon vor 20 Jahren einen Dauerschmuck erhielten, der sich jederzeit festlich steigern ließ.

Ist das Licht im Sinne der Malerei ein Feind der Farbe, so wirkt es als farbiges Licht, wenn es von Farben der Wirklichkeit zurückstrahlt. (Im Hauptstück „Farbe und Duft" ist darüber einiges angedeutet.) Spiegel wirken im Raum wie eine Öffnung; daher sind sie nicht zwischen Fenstern anzubringen; sie wirken aber auch wie Licht, d. h. zerstreuend, auflösend, darum, und auch alter Sitte folgend, werden sie bei Trauerfeiern und bei Gelegenheiten, die eine ernste gesammelte Stimmung fordern, verhüllt.

Es klingt wie ein Widersinn, wenn man von offenen Räumen spricht, und doch wissen wir genau, was wir darunter verstehen. Eine Veranda, deren eine Seite offen ist, gilt uns als ein offener Raum; eine Halle, deren Decke nur durch Säulen getragen wird, ist uns nicht minder ein Raum; ja, eine Lichtung im Walde ist uns ein Raum, und zwischen hohen Buchenstämmen sprechen wir von einem Waldesdom. Heckenwände bilden uns einen Raum, obwohl jede Decke fehlt, usw. Bei sogenannten offenen Räumen fühlen wir die Geschlossenheit als eine von uns selbst vorgenommene Ergänzung; ja, wir sprechen vom unendlichen Raum, dem höchsten begrifflichen Widersinn, weil wir uns dieses Unendliche, in Wahrheit Unbegrenzte, empfindungsmäßig irgendwie begrenzt denken, z. B. durch das Himmels-„Gewölbe".

So fordern uns offene Räume auch häufig zum Schmuck heraus. In Heckenräumen und Veranden ist Pflanzenschmuck auf Säulen das Nächstliegende. Tische bieten Platz für Blumenvasen (die aber immer so gesichert sein müssen, daß sie der Wind nicht umwirft). Säulen lassen sich durch Grüngewinde umschlingen, aber immer muß das Gewinde von einem kreisförmig geschlossenen Grünring über dem Säulensockel ausgehen und unter dem Kapitell mit einem solchen Ringe schließen. Zwischenräume zwischen Säulen können durch Bogengewinde verbunden werden, die wieder von jenen Grünringen unter dem Kapitell ausgehen; von den Bogengewinden können Kränze herabhängen, Bänder als Verknüpfungs- und Befestigungsmotiv tragen zur Steigerung des Eindruckes bei, ernst und fröhlich, je nach dem Grunde des Schmuckes. Rück- und Seitenwände können elliptische Rahmen aus Grüngewinden haben, in deren Mitte ein Blumengebilde nach Art der Grotesken herabhängt, wie denn überhaupt richtig verstanden und angewendet die antiken Grotesk-Malereien Motive zum Wandschmuck, auch aus lebenden Blumen oder getrockneten Pflanzenteilen, in künstlichen Formen in Fülle bieten.

Auch Vorlagenwerke, ursprünglich für Maler gedacht, seien als Anregung in diesem Sinne empfohlen.

Der Schmuck von städtischen Straßen wurzelt in ländlichem Kirchweih- und Schützenfest-Putz. Die Mittel sind die gleichen: Kränze, Laubgewinde, aufgestellte Bäume, Fahnen, Wimpel, Bänder. Einzelheiten sollen hier nicht weiter betrachtet werden, weil derartige Aufgaben ja in der Hand von beruflichen Sachverständigen liegen. Wer Jahrzehnte hindurch öffentliche Schmuckkunst beobachten konnte, weiß, daß die ebengenannte Behauptung richtig ist. Denn umwundene Kandelaber, verkleidete Säulen, Pylonen,

Kübelpflanzen, Stoffgehänge großen Umfanges in heiteren oder ernsten Farben sind nichts anderes als die Weiterentwicklung jener ländlichen Schmuckmittel, die ihrerseits wieder besonders in der antiken Welt ihre jahrtausendealten Vorbilder finden.

Auch Flamme und Licht in irgendeiner neuzeitlichen Technik entsprechen nichts anderem als der feierlichen Wirkung der alten Opferflammen.

Abgeschnittene Bäume (Birken, Fichten, Wacholder) sollen immer in einem möglichst schönen Gefäß stehen und aus diesem Wasser saugen können. Selbst unsere einfachen, wenn auch nicht in antiker Schönheit geformten Gebrauchsgegenstände lassen sich durch Anwendung von Farbe (Leimfarbe) für den vorübergehenden Zweck angemessen verwenden, wenn sie nur untereinander gleich sind. Abgeschnittene Zweige als Wandschmuck müssen aus irgendwelchen Gefäßen (füllhornartig) hervorgehen, z. B. halbierten gefärbten Weidenkörben, wenn man nicht bessere Formen hat, um diese, an der Wand befestigt, als Ausgangsmittel für die Zweige anzuwenden.

Blumen- und Blattgewinde (Girlanden) sollen einen sinnvollen Ausgangspunkt haben, entweder Kränze, Beleuchtungskörper oder umkränzte Säulen, Schäfte (unter dem Kapitell). Wenn sie frei an Wänden aufgehängt werden, mögen sie als Ausgangsstelle ein becherartiges Gebilde haben; wozu notfalls gleichmäßige bronzierte oder mit Leimfarbe gefärbte Blumentöpfe in entsprechender Größe geeignet sind. Geeignet natürlich nur als sinnvoller Notbehelf, während die berufsmäßigen Schmuckkünstler um derartige besser geformte Mittel nicht verlegen sind.

Beim Schmuck von Festwagen, bei Umzügen, sollte man Blumen weder auf die Räder flechten noch die Wagenform mit ihnen schmücken. Für beide Zwecke sind Bänder, Federbüsche u. dgl. richtiger. Ähnliches gilt vom Blumenschmuck der Boote. In allen derartigen Fällen kommt es auf Fernwirkung an, wozu große Blumen einheitlicher Farbe helfen, z. B. Hortensien, Hydrangea, Georginen, Chrysanthemum.

Der Berufsstand des Eigners eines Raumes, sei er Gelehrter, Künstler, Musiker, Maler, Sportsmann, Jäger, Arzt, Lehrer, Weltreisender, Naturwissenschaftler, gibt die Anregung, das Leitmotiv zum Schmuck; die Ausführung aber wird bestimmt durch die Seele des Schmückenden in Verbindung mit jenen leitmotivischen Beziehungen.

Wenn das Leitmotiv alle Gestaltungen wählend bestimmt, so steht über dem Leitmotiv wieder etwas anderes, das dieses bedingt: die Persönlichkeit, die Seele in ihr. Es gibt Räume, die so von einer Persönlichkeit erfüllt sind, daß sie auch in Abwesenheit des Eigners gleichsam leben, ja, auch

dann, wenn wir wissen, daß dieser verstorben ist. Dann gibt es eben nichts im Raum, dem diese Persönlichkeit nicht sein besonderes Gepräge, seinen Zweck, seinen Standort selbst gegeben hätte; aber nicht nur das, auch keinen Gegenstand, so wie er gerade ist, den sie nicht unter vielen anderen Möglichkeiten gewählt hätte. Selbst von außen kommende Geschenke werden so erst, wenn der Beschenkte sie ihres dauernden Daseins in seiner Umgebung würdigt, sein Eigen und haben Anteil an seiner Persönlichkeit. Denn einen seiner Art nicht angemessenen Gegenstand würde er mit Freundlichkeit unsichtbar gemacht haben. Es wächst der Persönlichkeit ihr Lebensraum so, wie dem Kern die Schale, von innen nach außen, und wenn die Dinge so werden und zusammen eine Gemeinschaft von Dingen bilden, dann wirken sie eben auch auf uns zurück wie die Ausprägung jener lebendigen Persönlichkeit. Das Innere schafft also das Äußere; aber das Äußere wirkt auf uns zurück, ja, bildet an uns. Daß das alles Wirklichkeiten und keine Redensarten sind, wird am besten durch den Gegensatz bewiesen: wenn ein solcher von Persönlichkeit durchatmeter Raum von fremder Hand verändert wird, wenn die Blumen am Fenster nicht mehr blühen, wenn der Vogel im Käfig nicht mehr singt, wenn alle Gegenstände mit einem Wort den lebendigen Eigner nicht mehr erwarten. Aus diesen beiden Gegensätzen geht hervor, wie viel man bei reichem Innenleben nach außen wirken kann, auch durch Schmuck von Blumen. Ein weiteres aber geht daraus hervor, daß alle Belehrungen nur das Äußerliche treffen, Tun und Lassen in der Raumkunst aber von lebendiger Persönlichkeit ausgehen muß.

Blumen am Fenster.

Wenn man von den wenigen Ausnahmen absieht, kann man sagen: alle Pflanzen streben zum Licht; es ist der Motor für ihr Wachstum und Leben.

Darum ist am Fenster ihr bester Platz im Hause. Wer photographiert weiß, wieviel Licht vom Glase verschluckt wird, so daß man immer nahe dem Fenster um ein Vielfaches länger „belichten“ muß als im Freien außerhalb der Fenster. Unser Bild 34 ist z. B. eine Minute lang belichtet worden; vor dem Fenster hätte ein Bruchteil einer Sekunde genügt.

Man sieht daraus, um wieviel Licht eine Pflanze gebracht wird, die ihr Leben vom Keim bis zur Blüte innerhalb des Fensters vollenden soll, verglichen mit ihrem Standort in völlig freier Lichtumgebung, wo sie ungehindert der erste und der letzte Lichtstrahl trifft. Allein aus diesem Grunde können nur wenige Pflanzenarten dauernd im Innenraum erhalten werden; von anderen Hemmungen ganz abgesehen.

Daraus geht hervor, daß auch ästhetisch eine Pflanze am rechten Platz nur steht, wenn sie in Beziehung zum Licht des Fensters ist, nicht in Hintergründen dunkler Ecken: für den Raumschmuck durch Pflanzen ein wichtiger Hinweis.

Das Blumenfenster.

Das Blumenfenster sei erkerartig nach außen ausgebaut mit reichlicher Lüftungsgelegenheit durch Schiebefenster innerhalb der großen, nach außen zu öffnenden und zu befestigenden Fenster.

Schattenvorrichtung durch Holzvorhänge (Jalousien), außerhalb der Fenster laufend und stellbar in verschiedenen Lichtdurchlässigkeitsgraden, ist notwendig.

Eine Vorrichtung außerhalb der Scheiben zum Zweck der Kühlung an den Außenflächen durch Wasserspülung ist leicht einzurichten, nur muß diese Vorrichtung für den Winter vollständig entleert werden können.

Auch eine Erweiterung der Blumenfenster nach innen, gleichfalls erkerhaft, ist möglich und angenehm. Auf diese Weise wird ein derartiges Blumenfenster geräumig genug, um gewächshausartig Pflanzen zu pflegen. Die Erwärmung sollte vom Zimmer aus geschehen, indem an beiden Seiten des Blumenfensters Heizkörper angeordnet werden, nicht vor oder unterhalb des Fensters, weil sonst eine zu starke Erwärmung eintritt. Die Heizkörper neben dem Blumenfenster tragen am besten Wasserkasten zum Zweck der Verdunstung. Die Fensterfläche wird mit Zinkblech ausgekleidet mit Wasserausfluß nach außen an zwei Ecken. Die Grundfläche muß eine ganz geringe Neigung wegen des Wasserabflusses haben. Eine etwa 1 cm dicke Lage gewaschenen Kieses gibt den Pflanzen gute Standfläche (Verdunstung, Sauberkeit!); es kann auch auf die Zinkfläche ein Gitterrost von dünnem Holz angeordnet werden, der in einzelnen Teilen leicht herausnehmbar ist. Das Vorstehende kann hier nicht bis in alle Einzelheiten der Herstellung ausgeführt werden, es sollen vielmehr nur Hinweise gegeben werden für die bei der Einrichtung beteiligten Bau- und Werkmeister. In dieser Beziehung wird im allgemeinen noch sehr viel versäumt, besonders bei Kleinsiedlungen nimmt man auf die Möglichkeit, am Fenster Blumen zu pflegen, viel zu wenig Rücksicht wegen der meistens waltenden Sparsamkeit. Wenn aber alles Erforderliche rechtzeitig bedacht wird, sind die Mehrkosten für einige zur Blumenpflege brauchbare Fenster unerheblich.

Das letztere gilt besonders für das

Blumen-Doppelfenster.

Ein solches braucht nur etwas breiter zu sein in seinen Innenmaßen als ein gewöhnliches Doppelfenster. Und wo etwa nur einfache Fenster zur Verfügung stehen, sollte wenigstens das Fensterbrett hinreichend breit sein, etwa 30 cm breit, auch breiter, und vor allem wagerecht, höchstens mit einer ganz geringen Neigung, vielleicht zweier Millimeter nach innen, um dort mittels einer flachen Rinne das Wasser in einen untergehängten Wasserkasten abzuleiten. Ein solches breites Fensterbrett erhält dann gleichfalls am besten einen Zinkkasten, der nur etwa 1 cm Rand hat, selbstverständlich in der Anstrichfarbe des Fensterbrettes.

Das Blumen-Doppelfenster sollte an einzelnen Scheiben mittels Schiebevorrichtung lüftbar sein. Als Schattenvorrichtung kann man sich hierbei an dünnen Vorhängen im Innern genügen lassen, wenn nicht die Gelegenheit gegeben ist für die oben erwähnten Rollschutzgitter (Jalousien).

Will man Fliegen und andere Insekten nicht in das Innere dringen lassen, so läßt sich mit den Schiebefenstern gleichzeitig ein Drahtgazeschutz in der Anstrichfarbe der Fenster verwenden.

Die Blumenveranda,

ein mehr oder weniger geschlossener Raum zum halbfreien Aufenthalt, bietet im allgemeinen die besten Bedingungen für die Blumenpflege. Hier helfen uns die wiederholt erwähnten Blumenkrippen, Blumenkasten im Innern der Fenster, wenn diese nach außen sich öffnen lassen, oder auch Blumenkasten außerhalb der Fenster, wenn letztere nach innen gehen. Am angenehmsten sind aber hier große Schiebefenster, je nach der baulichen Gelegenheit seitlich verschiebbar oder nach unten versenkbar. Innerhalb der größen Fenster ist es angenehm, einzelne Scheiben zum Zweck der Lüftung verschieben. zu können nach Art der bekannten Glasschränke in Ladengeschäften. Auch einzelne Blumentopfständer in ästhetisch guter Form, Blumentische und andere Aufstellgelegenheiten für Pflanzen finden in der Veranda ihren Platz. Hier aber können vor allem je nach der Sonnenlage die im folgenden beschriebenen

Tischgärtchen

aufgestellt werden.

Der Balkon.

Der Balkon ist eine Austrittsmöglichkeit aus dem Innenraum ins Freie und unterscheidet sich von der Veranda dadurch, daß er kein Dach und im allgemeinen keine Seitenschutzwände besitzt. Je nach seiner Lage zur Himmelsrichtung ist er mehr oder weniger günstig für die Pflanzenpflege. Am besten, vom Standpunkt der Pflanzenpflege betrachtet, ist eine südöstliche Lage. Ungünstige Einflüsse auf die Pflanzen sind Wind, übermäßige Sonne, rasches Austrocknen jeder Feuchtigkeit und im Falle von Nordlage übermäßige Beschattung. Diesen Nachteilen muß man begegnen durch richtige Wahl der Pflanzen, andererseits durch Abwehr. Zur besseren Feuchtigkeitserhaltung der Pflanzen in Töpfen dienen Holzkasten, die auf der Brüstung befestigt sind, wenn nicht der Baumeister, was das richtigere wäre, in der Brüstung selbst kastenartige Hohlräume eingerichtet hat. Denn aufgesetzte Kasten verderben immer die ursprünglich gewollten Maßverhältnisse der Architektur. Auch bei den Maßverhältnissen eingebauter Hohlräume in die Brüstung

müßten vom Baumeister die Pflanzenmassen vorher in Rechnung gestellt werden, dann erst würde sich ein günstiges Verhältnis zwischen Pflanzenschmuck und Architektur ergeben.

Wenn man sich mit Holzkasten behilft, so müssen diese etwa 20 cm tief, mindestens 16 cm breit sein und nicht länger, als daß sie sich bei Erneuerung von Erde usw. leicht bewegen lassen. Längere Strecken, die mit Kasten besetzt werden sollen, werden dann eben mit einer entsprechend größeren Anzahl versehen. Pfeiler und Ecken der Balkone lassen sich durch besondere Kasten betonen, deren Maße den Pfeilern angepaßt sind.

Die Kasten sollen fest, einfach, innen nicht gestrichen sein und sollten außen den Anstrich haben, der sich der Balkonfarbe völlig anpaßt, wenn man nicht mit Hilfe der Farbe ein besonderes Schmuckmittel anwenden will, und dann sollten sie niemals grün, selten weiß, sondern in einem frischen Rot, allenfalls blau gehalten sein.

Mit den Kasten lassen sich auch leicht Spalierwände aus Holzwerk vereinigen, die entweder in die Erde der Kasten hineingestellt werden oder an deren Innenwand befestigt sind.

Der Kastenboden muß Abflußlöcher haben, mit einer flachen Schicht von Topfscherben bedeckt sein, dann werden die Töpfe der Pflanzen in Moos oder besser feuchte Torfstreu „eingefüttert". Auch läßt sich die Erde der Töpfe bis auf ein weniges über deren Rand mit Torfstreu bedecken.

Sorgliches Gießen, nicht schematisch, sondern immer dann, wenn die Oberfläche der Topferde aufhört, zwischen zwei Finger genommen bildsam zu sein, häufiges Spritzen mit feiner Brause und gelegentliche Düngung mit künstlichem Pflanzendünger sind die wesentlichen Hilfsmittel zur Pflege der Balkonpflanzen.

Das Ziel der Aufstellung ist eine ästhetisch erfreuliche Wirkung von innen und außen: Einheitlichkeit oder Buntheit, rhythmischer Wechsel zwischen hoch und niedrig, Fülle durch herabhängende und an der Hauswand kletternde Pflanzen.

Das Moosgärtchen.

Wer besonders nach einem Regen das Spiel junger Sonne auf betautem Moospolster an Bachesrand beobachtet hat, hegt wohl den Wunsch, solche Schönheit mannigfaltigen Kleinlebens zu sammeln und nach Hause zu tragen. Freilich würde er dann bald enttäuscht sein, denn was da leuchtete, glühte und üppig lebensvoll sich breitete, das schrumpft mißfarbig rasch zusammen, wenn die Feuchtigkeit und die Sonne fehlen. Aber bei

einigem Geschick läßt sich doch ein reizvolles Moosgärtchen, besonders auf einer Veranda, die auf einer Nord- oder Nordostseite des Hauses liegt, ja, besonders auch im Freien auf einem festen Tisch einrichten. Es ist dazu nur nötig: ein flacher Blechkasten, etwa im Ausmaß von 75 cm Breite und 1 bis $1^1/_2$ m Länge, oder auch in beiden Ausdehnungen den Umständen nach verhältnismäßig verkleinert, ein Blechkasten also, der an einer Ecke einen Ablaufhahn besitzt, so daß man alles in dem Kasten sich etwa stauende Wasser durch den Hahn ablassen kann, indem man dem Kasten selbst eine ganz geringe Neigung eben nach jener Ecke zu durch Unterlegen dünner Holzstückchen gibt. Der Kasten besteht am besten aus Zinkblech, welches außen grau gestrichen wird. Auf den Boden des Kastens, der etwa 15 cm hoch ist, kommt grober gewaschener Kies, und nun sammelt man Moospolster der verschiedenen Arten in der Weise, daß man einen Teil der Unterlage, auf der sie haften, vorsichtig mit ablöst und sie nun in ästhetisch erfreulicher Weise in dem Mooskasten anordnet. Da finden sich Moose auf Rinden, auf bröckligen Mauern, auf Steinen des Waldbodens, der Wiesen, der Bäche und bestimmte Arten auch auf der bloßen, meist sandigen Erde. Einige Arten in Sümpfen und Mooren scheinen wurzellos, vielmehr in größerer Tiefe haftend. Derartige Sumpfmoose lassen sich auch ohne sichtbare „Wurzeln" bzw. Haftorgane, wenn man sie nicht stark drückt, als kleine Polster in das Moosgärtchen bringen. Sie wollen aber da unmittelbare Verbindung mit in der Tiefe stehendem Wasser haben, die man ihnen in flachen Gefäßen innerhalb des Ganzen bieten kann.

Man gießt im allgemeinen nicht, sondern gibt die nötige Feuchtigkeit je nach Bedarf durch Betauen mit einer Nebelspritze. Es schadet ja fast allen Moosen nicht, wenn sie gelegentlich trocken werden.

Es werden dann auch Zweige mit sogenannten Flechten in dem Moosgärtchen sich befestigen lassen, auch ein paar kleine Waldfarne haben wohl Platz, und so gewinnen wir einen ästhetisch erfreulichen Ausschnitt der Kleinpflanzenwelt von Wald und Flur, je nach unseren Neigungen; und durch Beobachtung und Pflege eines derartigen Mooskastens wird sich bald zeigen, welche Arten sich ästhetisch besonders bewähren; bald wird man so viele erfreuliche Erfahrungen gemacht haben, daß der Wunsch entsteht, statt des einen Kastens einen zweiten und mehr in Pflege zu nehmen.

Das Kakteengärtchen.

Wie es laute Freuden gibt, so gibt es auch stille. Dazu gehört die Beschäftigung mit den Kleinpflanzen unseres Waldlebens sowohl wie auch

die Pflege der merkwürdigen Pflanzengebilde, die ihre Gestalt in Rücksicht auf lange Durstzeiten in ihrer Heimat eingerichtet haben. Es sind die sogenannten Sukkulenten, Saftpflanzen, welche in verschiedenen Gliedern ihres Körpers, den sie im übrigen auf möglichst geringe Flächenausdehnung einrichten, Wasserspeicher gebildet haben. Das günstigste Verhältnis von Fläche und Inhalt bildet die Kugel, und so haben denn auch viele dieser Saftpflanzen das Streben nach möglichst kugeliger Gestalt. Diese Körper werden dann noch geschützt durch Stacheln gegen durstige Tiere, gegen weitere Verdunstung durch haarartige Gebilde, kurz, diese Gesellschaft sind ausgeprägte Durst- und Hungerkünstler; aber, wie bisweilen jene, nur scheinbar, denn sie haben eben heimliche Vorräte. Aus ihrer heimatlichen Lebensweise geht hervor, daß sie im allgemeinen Sonne brauchen, Lufttrockenheit, und nur bisweilen in ihrer Wachstumszeit, die mit Ruhezeiten wechselt, eine ausgiebigere Feuchtigkeit. Letztere müssen wir ihnen durch vorsichtiges Gießen geben, da ja die Durchfeuchtung des Bodens ihrer Heimat infolge des Wärmeunterschiedes zwischen Nacht und Tag und damit zusammenhängend Durchfeuchtung des Bodens mittels tauiger Luft ihnen hier nicht zur Verfügung steht.

In den Kreis der von Liebhabern geschätzten Saftpflanzen gehören außer Agaven, Aloe, Euphorbien besonders die neuerdings wieder einmal so beliebt gewordenen Kakteen. Es gibt über sie heute schon eine Reihe von Sonderschriften für Liebhaber, auf die hier verwiesen werden muß, da ja eigentliche Kulturangaben nicht Aufgabe dieser Blätter sind. Über die im Handel zur Verfügung stehenden Arten gibt das Preisverzeichnis von Hage & Schmidt, Erfurt, Aufschluß.

Stellt man Saftpflanzen einzeln in Töpfen ans Fenster oder auf Tischchen, so ist die ästhetische Wirkung zweifelhaft. Sie wirken dann dürftig und grau, und es geht dann so eine Art Amtsvorzimmerstimmung von ihnen aus. Will man literarisch sein, so kann man auch an Adalbert Stifters Vorliebe für alles Kleine, Feine, Begrenzte erinnern. Es gibt ja ebenso viele verschiedene Empfindungsmöglichkeiten, wie es Herzen gibt, und manche sind eben auf das in sich Abgeschlossene, Alleinige, Einzelne gerichtet, wie es durch die Kugelgestalt vieler Kakteen gleichsam versinnbildlicht wird.

Erfreulich aber wirkt eine Saftpflanzengemeinschaft, wenn man die verschiedenen Arten zu einem Kakteengärtchen vereinigt mit Hilfe eines Blechkastens, wie er bei dem Moosgärtchen geschildert ist. Dann kann man die verschieden großen Töpfe der Pflanzen auf eine gemeinsame

Ebene bringen, indem man unter die kleinen entsprechende Unterlagen von Dachziegelstücken oder Blumentöpfchen anbringt, so daß die Oberfläche der Topferde aller Pflanzen etwa gleich hoch liegt, und man kann alle Töpfe unsichtbar machen, indem man die Zwischenräume mit grobem und mittelgrobem gewaschenen Kies ausfüllt, der auch mit Vorteil die Oberfläche der Topferde bedeckt, so daß sämtliche Einzelpflanzen gemeinsam in dem Kies zu wachsen scheinen.

Die ähnlichen Physiognomien wird man dann innerhalb des Kastens vereinigen, und vielleicht fordert die verschiedene Höhe der Töpfe und Pflanzen auch dazu heraus, eine gewisse Bewegung in der Gesamtoberfläche zu schaffen.

Es gibt übrigens auch in unserer Heimat zahlreiche kleine Saftpflanzen, wie Sempervivum, Sedum-Arten, die man der Gemeinschaft der Kakteen hinzufügen kann. Das Ganze ist dann eine Freude für geschickte Hände, ist sinnige Gestaltungskunst im kleinen.

Das japanische Gärtchen.

Wie dem Japaner die einzelne Pflanze, oft in stilisierter Form, ein Sinnbild ihres heimatlichen Standortes ist, gleichsam ein Vertreter einer großen charakteristischen Pflanzengemeinschaft, so liebt er es auch, ganze Pflanzengemeinschaften auf kleiner Fläche sinnbildlich anzuordnen. Indem er alle Beziehungen, die damit für ihn verknüpft sind, in diese Anordnung hineindenkt und -empfindet, hat der Japaner zweifellos an diesen Gebilden eine hohe Freude. Wir aber sind anders geartet und erwarten von jedem Gegenstand selbst eine ästhetisch erfreuliche Wirkung von Form und Inhalt, ohne zwar auch uns mögliche Beziehungen zu Natur-, Dichtungs-, Religions- und Kunstvorstellungen.

Eine Nachahmung japanischer Tischgärtchen bei uns erfüllt die für uns erforderlichen ästhetischen Bedingungen nicht. Aber die japanische Art kann uns Anregung geben, derartige Tischgärtchen mit den Mitteln zu bilden, die in natürlicher Größe einen modellhaften Ausschnitt aus der Kleinnatur bieten. Wer in sinniger Stunde an Waldlichtungen, Wiesenrändern die Natur beobachtet, kann sich wohl an günstigen Stellen einen Ausschnitt in Tischgröße herausgehoben und ins Heim getragen denken. Solche Stellen, wo die Natur ihr Höchstes an Kleinarbeit im Zusammenklang der verschiedenen Pflanzen mit Boden und Gestein bietet, sind die Vorbilder. Um sie zu gestalten und den naturgemäßen Wechsel im Verblühen, Absterben und neuen Sprießen ohne Beeinträchtigung des

dauernd erfreulichen Gesamteindruckes zu empfinden, werden wir derartige Tischgärtchen am besten mit Pflanzen in Töpfen darstellen, also gleichsam Jardinieren schaffen, wie sie im Hauptstück „Blumen zum Fest“ geschildert sind, aber mit der Absicht der dauernden Pflege und der Ersatzmöglichkeit.

Um nun die Möglichkeit zu haben, die verschieden großen Töpfe durch Bedeckung und Begrünung unsichtbar zu machen, ist für unsere Zwecke ein Tischgärtchen nach japanischer Anregung so zu gestalten, daß ein Kasten von mindestens 20 cm Tiefe, ähnlich wie für das Kakteen- und Moosgärtchen, aufgestellt wird. Darin sind die Hauptpflanzen in ihren Töpfen aufzustellen, die ihrerseits am besten in ein Gemisch von sauberen Ziegelstücken, Kies und Torfbrocken eingesenkt werden. Die Oberfläche wird gleichmäßig mit vorher angefeuchtetem Torfmull überzogen, der den Pflanzen in Töpfen nichts schadet und andererseits die Möglichkeit gibt, kleine, die Bodenfläche begrünende Pflanzen aus dem Reiche der Selaginellen auszupflanzen.

Wenn man will, ist dies alles „Spielerei“, aber ist nicht Spiel das Erfreulichste, was wir haben können? Es kann in jedem Spiel auch ein tieferer Sinn liegen, der nicht nur tändelt, sondern erfreut und — erhebt.

Während die echten japanischen Tischgärtchen auf dem Fußboden stehen und die Kasten als kunstgewerbliche Gegenstände behandelt werden, die übrigens, aus Japan eingeführt, auch bei uns erhältlich sind, werden wir unsere nach japanischer Anregung angelegten Tischgärtchen am besten in Tischhöhe anordnen, wobei der Zinkkasten gleichsam in einen hohlen, sehr festen Tisch versenkt wird. Um noch deutlicher zu sein: unsere Tischgärtchen für Moose, für Kakteen und die nach japanischer Anregung sind nichts anderes als eine wesentlich verbreiterte und vergrößerte Blumenkrippe der bekannten Art. Wasserablaufvorrichtung ist auch für das japanische Tischgärtchen eine Bedingung.

Das Aquarium.

In Wohnräumen muß ein Aquarium vor allem ästhetisch eine befriedigende Form haben und auch im Stoff der Herstellung so geartet sein, daß es als ein Gegenstand wirkt, der der übrigen Einrichtung würdig ist. Freilich kein angesetzter Zierat, keine Scheinpracht, sondern z. B. einfache Glaskastenformen, deren metallisches Gestell aus poliertem Nickel oder Messing, auch Kupfer besteht. Gute Formen für Aquarien, ohne ungehörigen Zierat des Glases, z. B. mit einem Schliff des oberen Randes und mit einfach gediegenem Metallrahmen, sind nicht häufig im Handel,

wenigstens nur in kleineren Ausmaßen, da sie selbstverständlich viel teurer sind als die fabrikmäßig hergestellten Aquarien für die Aquarienliebhaberei. Auch hier könnte ein schlicht arbeitendes Kunstgewerbe viel Erfreuliches schaffen. Ich spreche hier nicht von der eigentlichen Aquarienliebhaberei, für die ja ein umfangreiches Schrifttum besteht, nicht für wissenschaftliche und Liebhaber-Vereine, die einander gegenseitig raten, sondern ich rede hier von dem Aquarium, welches als Belebung und Schmuck des Raumes dient, zum Zweck der Pflege einiger Pflanzen und Tiere, die eben des Wassers bedürfen, nicht anders als etwa eine Erdpflanze des Gefäßes und der Erde. In diesem hier nur angedeuteten Sinne läßt sich ein Aquarium mit den vorgenannten Tischgärtchen verbinden, aber auch für sich auf angemessen ausgebildetem Ständer unter geeigneten Lichtverhältnissen dem Raume einfügen.

Der beste Standort für ein Aquarium ist östlich oder nordöstlich. In anderen Fällen muß ein Schutz gegen zu starke Besonnung möglich sein. Es ist ja nicht nötig, daß man gleichsam einen Auszug aus der Fülle der Tier- und Pflanzenzuchtmöglichkeiten beabsichtigt, wenn man ein Aquarium aufstellen will. Es bietet vielmehr eben als Wasserbehälter Gelegenheit, edle Pflanzengestalten zu pflegen, die auf andere Weise kaum im Zimmer gehalten werden können, z. B. Pflanzen aus der Gemeinschaft der tropischen und subtropischen Sumpfpflanzen, wie Cyperus, Calladien, Aroideen und ähnliche Arten, die sich in einem Sumpfaquarium zu höchster Üppigkeit entfalten lassen.

Im Zier-Aquarium wird man ja nur einige farbige Fische und besonders zierliche, untergetauchte Wasserpflanzen pflegen wollen.

Das Terrarium

im landläufigen Sinne dient im wesentlichen der Pflege von Tieren und bedarf hier keiner weiteren Besprechung. Es entsteht, wenn man ein Tischgärtchen mit einem Käfiggestell von Glas und Drahtschutz überdeckt und die erforderlichen Vorrichtungen anbringt, die das Gestell so eng wie möglich mit dem Kasten des Tischgärtchens verbinden, damit keine Tiere entweichen können.

Der Wintergarten.

Heizbare Glasräume zu vorübergehendem Aufenthalt können einen sogenannten Wintergarten bilden. Der Wintergarten hat alle Wandlungen der allgemeinen Gartenkunst im letzten Jahrhundert durchgemacht. Als die Naturmotive allein Geltung hatten, war auch der Wintergarten eine Land-

schaft unter Glas; als die Baumotive die Herrschaft des Naturgartens ablösten, fiel man in diesen Gegensatz. Während der allgemeine Fortschritt der Dinge in der Regel in der Mittellinie zweier Gegensätze sich bewegt, kann diese Regel für die Gestaltung des Wintergartens nicht angewendet werden. Ist zwar die zielbewußte Vereinigung von Bau- und Naturmotiven im freien Garten eine Bereicherung, so würde in dem engen Raum des Wintergartens eine solche Vereinigung zu einer Unklarheit führen, die einen Widerspruch zu jeder künstlerischen Wirkung enthielte. Soll der Wintergarten wirklich gartenartig wirken, indem man seinen Hauptinhalt, die Pflanzen, in diesem Sinne ordnet, so bleibt einzig nur die klare Anordnung nach Baumotiven erfreulich. Jede Verwandlung von Wänden in scheinbaren Fels, also als aus Naturmotiven hervorgegangen, ist abzulehnen, vielmehr muß man hier die Pflanzen entweder aus gleich bei der Anlage vorgesehenen gebauten Kasten an den Wänden emporstreben lassen oder in mittlerer Höhe, günstig zum Licht, derartig deutlich als gebaut wirkende Gestelle für die Pflanzen anordnen. Ganz allgemein gesagt, sollte vom Baumeister des Wintergartens dieser mit allen den baulichen Einrichtungen versehen werden, die für die Aufstellung von Pflanzen notwendig sind. Vom Standpunkt des Architekten ist also dann der Wintergarten als ein Raum anzusehen, der mit den Mitteln des Baumeisters im Sinne der Zweckbestimmung, reich mit Pflanzen ausgestattet zu werden, vorbereitet wird. In der Regel aber stellt der Baumeister oder Gewächshaustechniker lediglich den Raum mit Glas, Heizungs- und Lüftungseinrichtungen her und überläßt es dem Gärtner, den Raum mit Pflanzen zu füllen. Dieses Vorgehen ist falsch, führt immer zu unbefriedigenden Ergebnissen, d. h. zu solchen, die nicht den höchsten Möglichkeiten entsprechen, die nur erreicht werden, wenn Bau- und Gartenkünstler von vornherein gemeinsam alles Erforderliche einrichten. Hinzu kommt die Mitwirkung des Bildhauers, um den Einrichtungen angemessenen Schmuck zu geben, auch Bildwerke selbst finden hier ihre Aufstellung, welche ihnen zur höchsten eigenen Wirkung in Gemeinschaft mit Pflanzen hilft. Unsere Bildwerke stehen ja meist museumsartig kalt in Garten und Haus. Wie sie bei den Griechen in Beziehung zur Umwelt gedacht und wirksam waren, so geben wir ihnen am richtigsten diese Umwelt mit unseren pflanzlichen Mitteln. Auch die schmückende Anwendung von Wasser im Wintergarten gibt Gelegenheit zur Anwendung bildnerischer Kunst in Gestalt von Wandbrunnen, Springbrunnen, Wasserbecken mit allen zum Wasser in Beziehung stehenden bildnerischen Motiven. Ein Schritt weiter, und die tierische Welt des Wassers

belebt neben den Wasserpflanzen unseren Wintergarten, und auch ein paar Singvögel zwitschern im Laub. Aber auch deren Standort und Käfig müssen im Raum so vorbereitet werden, daß sie, wenn überhaupt sichtbar, sich einfügen in das große Ganze. Gleiches gilt von Aquarien im Wintergarten, die am besten so eingebaut werden, daß sie ihr Licht von außen und oben erhalten, wie es z. B. das berliner Aquarium vorbildlich zeigt.

Nicht minder wichtig ist die Form- und Stoffwahl bei allen den Dingen, die wir selbst zur Annehmlichkeit unseres Aufenthalts brauchen: Sitz- und Liegegelegenheiten, Tischen, Wandschränkchen für Erfrischungen, Matten, auf denen die Möbel stehen.

Die Weg- und Platzflächen müssen wasserdurchlässig sein und schnell trocknen, ohne, wie es bei Kies der Fall ist, zu knirschen. Am besten breitet man eine leicht abnehmbare Deckung von imprägnierten Kokosläufern über eine feste, siebartige Eisenfußboden-Unterlage, die jeden Tropfen Wasser in eine darunterliegende dicke Schicht von Holzkohle und Torfmull sickern läßt. Auf diese Weise kann man den Fußbodenbelag leicht herausnehmen und gelegentlich trocknen und lüften. Schon die vorhandenen Erdmengen für etwa auf Beeten und in Kasten ausgepflanzte Pflanzen und die Erde in den Töpfen in Verbindung mit der von den Pflanzen ausgeatmeten Kohlensäure erzeugen leicht eine schwere, drückende, oft modrig riechende Luft. Darum ist alles zu vermeiden, was in Ecken zu Fäulnis und zu dauernder Feuchtigkeit infolge des Gießens führen könnte.

Alle Gestelle für Pflanzen müssen daher einen Ablauf für überschüssiges Gießwasser haben, welches in weiteren Ablaufröhren gesammelt nach außen geleitet wird.

Ebenso muß der tiefste Grund des Wintergartens eine etwa 20 cm hohe Schicht groben Steinschlags haben, der auf einem nach einer oder mehreren Stellen hin stark abschüssig gelegten Grunde ruht, so daß auch der gesamte Grund und Boden auf diese Weise leicht dauernd entwässert werden kann.

Die Belegung der Wege und Platzflächen im Wintergarten mit einzementierten Fliesen ist vom Übel, weil die Bodendurchlüftung dadurch abgeschlossen ist und beim Gießen und Pflegen der Pflanzen das auf die Fliesen kommende Wasser, Erde usw. zu Unsauberkeit führt, um so mehr, da man auf den Fliesen auch jeden Schmutz der Stiefelsohlen in Verbindung mit einigen Wassertropfen unangenehm wahrnimmt; ein gründliches Reinigen der Fliesen ist auch wieder nur möglich bei Verwendung reichlichen Wassers, so daß es an Luftfeuchtigkeit leicht zuviel wird.

Die Luftfeuchtigkeit darf nicht von Zufälligkeiten abhängen, sondern muß sorglich geregelt werden können, je nach den Bedürfnissen der Pflanzen und der Erträglichkeit für die Menschen. Die Lüftungseinrichtungen bei der üblichen Herstellung durch Gewächshaustechniker sind bei Wintergärten sehr gering. Bei angemessenem Wetter müssen sich ganze Teile der senkrechten Fenster weit öffnen lassen. Alles das ist viel leichter gemacht, als es in der Darstellung klingt, wenn es nur von vornherein bei der Herstellung von allen baulichen Sachverständigen bedacht wird. Sind die Einrichtungen baulich und bildnerisch zweckmäßig, so sind sie, in einfachen Formen gehalten, zugleich auch schön, und die Pflanzen finden überall ihre richtige und dadurch auch schmückende Stelle.

Wie wir mehr und mehr dahinterkommen, in Wohnräumen Klarheit und Einfachheit der Überladung mit allem möglichen, im Laufe der Zeit sich ansammelnden Geschenk- und Zierwerk vorzuziehen, wie wir eine Leerung der Räume vornehmen und dadurch erfahren, wieviel wohnlicher, leichter zu behandeln sie sind, so müssen wir auch den neuen Wintergarten vor allem Kleinlichen und gelegentlichen Aufstellen von Dingen bewahren, die weder zum Wintergarten Beziehung haben noch selbst erfreulich sind.

Ein gutes Motiv für die Einrichtung von Wintergärten geben Innenhöfe der maurischen Bauweise. Die Mauren in Spanien haben ja nichts anderes getan, als das antike Hofhaus mit seinen Fenstern, Türen und seinem gedeckten Umgang im Innenhof mit ihrer teppichartigen Ornamentik zu überziehen. Wenn wir nun derartige Räume, wo sie sich auch in unserer Baukunst leicht schaffen lassen, mit einem Glasdach überziehen, in welchem reichliche Lüftungseinrichtungen, von unten her bedienbar, angebracht sind, so haben wir eine gute Möglichkeit, Pflanzen gartenartig, sicher vor den Unbilden unseres Klimas anzuordnen. In alten spanischen Wohnhäusern ist der Hof, der „patio", vielfach mit Pflanzen besetzt, hier allerdings ist das Glasdach überflüssig. Aber auch wenn wir an Anlagen denken wie unsere Kreuzgänge, also im wesentlichen rechteckige überdachte Gänge um einen Innenhof, und diesen mit einem Glasdach decken, so besitzen wir in einer derartigen Anordnung die Grundlage eines Wintergartens. Ähnliches findet sich häufig in alten Schlössern. Hier bietet der überdeckte Gang Gelegenheit zur Aufstellung von Bildwerken, Aufhängung von Bildern an den Wänden und Aufstellung von Kunstgegenständen aller Art, während der helle, glasgedeckte Innenraum die Pflanzen aufnimmt und angenehm lichte Ruheplätze bietet. Auch hierbei wird der Innenraum am besten nach

Baumotiven gegliedert. Eine Warmwasserheizungsanlage sorgt für die erforderliche Erwärmung, wie auch in jenen zuerst beschriebenen Wintergärten ureigenster Art.

* * *

Über die Pflanzen-Gruppen, die für die Pflanzen im Heim geeignet sind, finden wir in der Anmerkung zu Seite 119 (S. 288) eine kurze Betrachtung. Aber, da wir uns ja meistens an den Blumen und Blüten freuen und diese am abgeschnittenen Zweig im allgemeinen ein ebenso langes Schönheitsleben führen wie an der Pflanze selbst, so bildet die **Blumenvase** (von der im Hauptstück „Blumengemeinschaft" gesprochen wurde), besonders am Fenster, **den** Schmuck des Raumes, welcher Frische, Farben- und Duftfreude, Schönheit am meisten mit Abwechslung und Preiswürdigkeit verbindet. Ich folge im wesentlichen Anregungen, die ich in der Gartenlaube (Nr. 7, 1911) gab, wenn ich sage: Die Blumenvase bietet uns einen

Frühling im Winter.

Das Märchen vom Sterben der Natur im Winter und vom Auferstehen im Frühling hat uns Städtern die Vorstellung geschaffen, daß zwischen dem feuchten, nebelschweren Herbst und dem Blütenhoffen des Frühlings eine tote ruhende Zeit liege, arm an Freude, langen Wartens müde. Wenn man jetzt der Frost- und Schneedecke Freuden der sportlichen Bewegung und des allgemeinen Genusses der winterlichen Landschaftspracht abgewinnt, so wird doch über diesen großen Herrlichkeiten gerade die stille Arbeit übersehen, mit der die Pflanzenwelt draußen das bunte Kleid des neuen Sommerjahres vorbereitet. Und wenn die betagten Blumenmädchen der Großstädte an den Straßenecken italienische Blütenzweige und merkwürdige Fruchtäste feilbieten oder die Blumenläden künstlichen Gewächshausfrühling mit der Sonne künstlichen Lichtes bestrahlen, dann scheint das Märchen vom nordischen Eisriesen, der alles Leben tötete, recht zu behalten – denn kahl starren die Äste der Straßenbäume im lichtgeröteten Großstadtnebel, kahl sind die Beete in den frierenden, des Frühlings wartenden Großstadtgärten.

Der Förster aber, draußen vor den Toren, der Landmann, sie wissen es besser; denen läuten die hängenden Blütenglöcklein der Haseln und Erlen am Bachrand, der Birken schon entgegen, wenn eben die Blätter fielen. Wie der Acker nach der Ernte neue Saat empfängt, so tragen

Erlen und Birken neben den reifenden Früchten junge Blütenpaare, Männlein und Weiblein, die im ersten lusterwärmenden Sonnenstrahl des Vorfrühlings Hochzeit halten. Still sitzen die Haselweibchen am Zweig, öffnen ihre roten Herzchen — ihm! Er kommt mit dem Winde. Am sonnenblauen Dezemberhimmel sah ich im Botanischen Garten zu Dahlem Erlen Hochzeit halten, japanische, die sich hier so fühlen wie wir uns in Italien. Und ein Dompfaffenpärchen schaukelte sich auf den Zweigen, rot glühte die Brust in der Abendsonne, und leise sagten sie, leise: „Bald, bald!"

Wer da in Wintertagen zwischen all den Pflanzen im Freien wandelt, in dem klingt es und singt es von Leben: „Kein Sterben und kein Verderben gibt's, ewiges Werden nur in der Natur!" Der möchte immer nur sammeln und heimtragen Sträuße, Arme voll, um im stillen Heim auf das Wispern und Arbeiten in den Knospen zu lauschen. Sehen und schauen kann man in der freien Natur, lernen und empfinden, wie Pflanzenseele und Landschaftsseele in Eins zusammenklingen. Künstlerische innere Erlebnisse werden wach, die Bewußtheit, wie die Pflanzen sich zu Gemeinschaften zusammenschließen mit gegenseitigem Nutzen, wie die Arbeit sterbender Geschlechter, Pflanzenvölker nicht vergeblich war, wie aus ihrer Arbeit neues, reicheres Leben neuer Geschlechter emporsprießt.

Und wer das in der unberührten Natur gesehen und gelernt hat, der sieht es dann auch an jeder Stelle, die der Mensch seinen Zwecken untertan gemacht hat. Immer siedelt die Natur ihre Lebenskinder nach ihrer eingeborenen Art wieder an: an jedem Bahndamm, wo die sommerliche Nachtkerze jetzt mit ihrem Fruchtsegen Zeisig und Stieglitz nährt, wo grüne Rosetten bereitstehen, um im Sommer neue Kerzen leuchten zu lassen, oder in Gärten, die an Pflanzen reich sind und mit Bedacht für den langen Winter gesorgt haben.

Sehen wir einmal zu, was wir im Garten haben können, damit er uns im Winter durch sein Leben erfreut und uns Sträuße windet — ohne daß wir im Sommer arm an Schönheit sind. Denn noch gibt es in jedem Garten viel zu viel Stellen, die im Sommer nichtssagendes Grün und im Winter nur besenartiges Gestrüpp bieten. Soll es nun einmal besenartig sein, dann sei's wenigstens Besenginster, der dem Frühling mit goldgelben Blüten entgegenkommt, dessen Ruten aber immer grün sind. Er gedeiht am besten, wenn er einjährig gepflanzt oder gesät wird. An gleicher Stelle steht eine Birke, deren Stamm, weiß, sich prächtig von dem Ginsterschleier abhebt, und bald wird sie uns Blütenzweige schenken. Ihr Nachbar heiße Wacholder; auch er ist immer grün. Weil er aber

so eigensinnig ist, muß man immer mehrere pflanzen, damit es wenigstens einem bei uns gefällt. Aber an seiner Stelle sind ähnliche Baumschularten fügsamer und nicht weniger schön. Birke, Wacholder und Ginster, das ist schon ein Dreiklang für den, der die Harmonien der Pflanzengesellschaften kennt. Und wird sich diese Harmonie nicht auf die Wirkung eines Zweigstraußes dieser Pflanzen in der Vase im Zimmer übertragen? Haben wir doch längst an der japanischen Darstellung der Natur gelernt, daß eine Harmonie des Lebens ihr geistiges Band ist, das wir, mit uns Verwandtes ahnend, so tief empfinden. Mein Buch „Gartengestaltung der Neuzeit" (Leipzig, J. J. Weber) gibt die Grundlagen für harmonische Pflanzungen im Garten in künstlerischer Steigerung der Naturmotive.

Andere Akkorde: Erlen, Schilf und Rohrkolben; gleich im Frühherbst müssen wir sie schneiden, damit sie uns während des ganzen Winters in ihrer Linienschönheit erfreuen; stellen wir sie dann in eine Vase, die in Farbe, Form an „Wasser" erinnert, so ist eine künstlerische Harmonie des Lebens geschaffen. Einst erhielt ich eine große Vase aus der Königlichen Porzellanmanufaktur geschenkt, bläulich angehaucht, in ganz flachem Relief Fische als Zierde: ich kann sie mir nur gefüllt denken mit Rohrkolben, Schilflilien, Schwertlilien — mit Pflanzen, die am Wasser leben, nicht mit Gartenrosen oder Sonnenblumen oder Orchideen. Für diese müssen andre Vasen her: für die Rosenknösplein ein „Wasserglas", für die Sonnenblumen ein Tongefäß, in Blau glasiert, nicht modern, sondern in altväterischer Form, und für die Orchideen ein Kunstgebilde aus feinstem Kristall oder aus Bronze, das Beziehungen knüpft zu diesen exotischen Meisterwerken der Natur. Es gibt noch mehr als „Kultur durch das Auge", als das ästhetische Genießen der Formen, Farben, es gibt „Kultur durch inneres Schauen", wenn man wissend wird durch das Gefühl. So wandeln die Gedanken und Empfindungen durch Natur zum Garten und zur Blumenvase hin und her.

Wenn auch unsere winterharten Nadelhölzer (außer Lärchen) immer grün sind, so eignen sich doch nur wenige zur Aufstellung ihrer Zweige in Vasen. Die kanadische Fichte (Tsuga canadensis) und die Eibe fügen sich wegen ihres teils langen und schön geschwungenen, teils buschigen Zweigbaues am besten mit andern Zweigen zusammen. Sie genügen auch, um das Wintergrün eines kleinen Gartens zu schaffen, wenn sie in genügender Menge angepflanzt werden. Wie in der Vase, so passen sie sich auch im Gartenraum allen Nachbarschaften gut an. Fügen wir Buchs, Immergrün und Efeu hinzu, der auch unser Haus unter und zwischen den sommer-

grünen Schlingpflanzen umspinnt, so haben wir den richtigen Grundton von Grün, auf dem sich im Sommer alles gut abhebt und im Winter die Zweige kleinerer Sträucher keine störende Unterbrechung bilden. Die Felsenmispel (Cotoneaster horizontalis) breitet Zweige mit korallenroten Früchten aus. Zu ihr paßt Cydonia japonica, deren Blütenzweige von Februar an rötlich aufleuchten. Die Stechpalme (Ilex) ist so edel in der Form ihrer Blätter, daß schon ein einziger Fruchtzweig genügt, um eine nicht zu große Vase zu füllen. Das lebensvolle Lichtspiel muß man nur einmal im Nahblick auf sich wirken lassen. Da gibt es noch die größten Überraschungen bei unsern bekanntesten Pflanzen, wenn wir einmal im Sinne des Blumenmalers die Einzelheiten bildmäßig auf uns wirken lassen.

Zahlreiche Pflanzen halten ihre Früchte während des ganzen Winters zum Schmuck bereit, und wenn wir sie abschneiden, sind sie besonders in kühlen Räumen, Veranden, auf Balkonen, in Gefäßen mit einigen immergrünen Laubzweigen erfreulich. Kein Balkon braucht kahl zu sein während des Winters: einige größere Sträuße in Gefäßen mit lockerer feuchter Erde können vor dem schneeigen Ausblick ins Zimmer grüßen. So zeigt sich der Erbsenstrauch (Colutea arborescens) mit seinen Samentaschen im Winter silbrig leuchtend. Schöne Früchte zieren die meisten Wildrosen, die Berberitzen, die Felsenmispeln sowie Scharlachdorn, Ölweide, Sanddorn, Liguster, Ebereschen, Wildschneeball. Die Fruchtranken der weißen Waldrebe mit ihren silbrigen Büscheln umspinnen Hauswand und Sträucher. Kornelkirschenzweige tragen schon im Dezember Blütenknospen.

Ein wenig Zimmerwärme, gelegentliches Betauen mit einer Blumenspritze bringen die Zweige frühtreibender Sträucher und Bäume von Januar an zur Entfaltung: Kastanien, deren Bemühungen beim Ausschlüpfen recht lustig anzusehen sind; Alpenjohannisbeere und die ebereschenblätterige Spiräe, Lonizeren, sie und viele andere bringen das Frühlingsgrün uns früh ins Haus. Mancherlei Vorfrühlingssträucher mischen ihre Blüten darein: am frühesten Rhododendron dahuricum und praecox; Hamamelis streckt seine Blüten aus den Knospen, unscheinbar aber merkwürdig. Kirschröschen (Prunus triloba), später Fruchtkirschenzweige, vor allem aber Forsythia und die duftende Daphne entfalten sich willig. Da wird's nun schon bunter in unseren Vasen, die wir mit Gartenzweigen füllen! Denn schon können wir die großen Schneeglöckchen (Galanthus Elvesi) aus dem Garten holen und sich im Zimmer strecken lassen, bald auch Krokus, am besten, wenn wir sie früh im Herbst in Töpfe gepflanzt und in den Keller an dunkle Stellen gestellt haben, mit ein wenig Laub bedeckt oder unter

eine Kiste. Stecken wir Frühlingszweige dazu, so gibt es im Doppelfenster schon ein lustiges Blühen, ein Frühlingsbild! Und im Garten müssen uns, dem Fensterblick nahe, schon anmutige Lebensbilder erfreuen: am Rande von Frühlingsheidepolstern blühen Schneeglöckchen; das Frühlingsheidekraut (Erica carnea) färbt seine gelblichen Knospen mit jedem Sonnenstrahl röter; Daphne in Weiß und Lila blüht auf wie der gleichfalls genannte Rhododendron. Die Gruppen von Pflanzen, die im Vorfrühling blühen, verlängern uns das Blumenjahr um Monate, am wirkungsvollsten, wenn wir immergrüne Pflanzen zu ihnen gesellen. Diese knospenden Reize müssen dem Auge nahegebracht werden, am Eingang und vor Fenstern, durch die täglich unser Blick schweift. (Karl Foersters bewährtes Stauden und Sträucherbuch, Leipzig, J. J. Weber, gibt reiche Anregungen hierfür im einzelnen.) Wer vorsorgt, braucht auch auf dem Balkon nicht zu warten, bis der Gärtner seine Pelargonien fertig hat: Gartenzwiebeln und Aurikeln kann man im Herbst in Töpfe pflanzen und im Frühling nach frostfreier oder geschützter Überwinterung auf dem Balkonrand zur Entfaltung kommen lassen; leichte Fröste schaden ihnen nicht. — Unsere Abbildungen 37, 44 u. 54 zeigen den leicht erreichbaren Frühlingsschmuck, wie er gelegentlich einer Ausstellung der Königlichen Gärtnerlehranstalt Dahlem unter dem Motiv einer Geburtstagsfeier zusammengestellt wurde. Die gärtnerischen Schmuckmittel sind unabhängig von allen Moden, wenn sie aus sinnigem Gefühl geschaffen werden.

Wandern wir mit offenen Sinnen sammelnd durch die Natur, sorgen wir für den Herbst und Frühling im Garten, dann fehlt es uns auch im traulichen Heim niemals an Leben, Grün — Hoffnung im Winter!

Blumenbilder

Auf unserem farbigen Titelbild sehen wir, daß ein Zweig gelber Blüten geknickt ist. Daß uns das sofort auffällt, daß wir ihn in die richtige Linienführung stellen möchten, ist Beweis für unser Liniengefühl und mag darum als Gegenbeispiel hier Bedeutung haben. Das Bild ist ein Beispiel für einen unbefangen gebundenen Strauß aus dem ländlichen Garten; ein Bauernstrauß. Da darf auch die Rose nicht fehlen; die Farben stehen hart gegeneinander, in blauem Krug. So will's der Bauer, und wir freuen uns der Farben als „Buntheit".

Wir empfinden aber auch noch ein anderes, Feineres: wie die Farben durch Rückstrahlung (Reflexe) gegenseitig aufeinander wirken; so nimmt Rot vom benachbarten Blau einen bläulichen Schein an und Blau vom benachbarten Rot einen rötlichen. Das haben Maler zuerst gesehen, weil ihr Farbensinn den Durchschnitt überragt. Aber den Beweis der Richtigkeit bringt die Farbenphotographie, wenn sie so Vortreffliches leistet wie hier. Die Mischfarben durch Reflexe, welche das Bild zeigt, sind nicht Unreinheiten, Fehler, sondern Wiedergabe von wechselseitigen Farbenwirkungen, die viele in der Wirklichkeit nicht wahrzunehmen vermögen. Es ist merkwürdig, wie geglückte Farbenphotographien das erreichen, was Maler mit der Farbenzusammenstimmung als „Harmonie" erstreben. Was hier gesagt wird, geht besonders aus der Betrachtung der durchleuchteten Platte hervor. Das Bild ist als farbige Wiedergabe der Wirklichkeit so vollkommen, daß ich es wegen des geknickten Zweiges (der während des Photographierens nicht bemerkt wurde) nicht verwerfen wollte. Ich will nun verraten, daß ich in den einleitenden lehrhaften Worten aus einer Not eine Tugend machte — unbeschadet der sachlichen Richtigkeit des Gesagten.

Werk: Willy Lange. Farbiges Lichtbild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Leipzig.

Die Farbenbilder 2 und 3 zeigen Gebilde als Wandschmuck in Veranden, Hallen, ländlichen Wohnräumen nach dem Motiv antiker Wandmalereien (Grotesken).

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Aquarell: H. Widmer.

Farbenbild 4: Vase mit Chrysanthemum. Hervorhebung der Farben als solcher mittels Verdrängung des Blättergrüns durch Blumenfülle. Das Grün als Ergänzungsfarbe zu Rot wird durch die Tischdecke geboten. Das Weiß der Vase zeigt die Rückstrahlungen von Grün und Rot, wobei im Schatten Blau sich bemerkbar macht. Maler und Farbenphotographien geben Schatten durch Farben, — genau so wie die Natur, wenn wir sie so zu sehen vermögen —, nicht durch Grau. Das Bild überließ mir die rühmlich bekannte Firma Kayser & Seibert, Roßdorf bei Darmstadt, aus ihrem Pflanzenverzeichnis.

Nebenstehendes Bild 1 zeigt ein Blumenfenster. In japanischer Art gehen Blütenzweige aus einer Fensterteilung in die andere über; jeder Fensterteil bietet ein gerahmtes Bild in japanischem Sinne, aber in deutscher Fülle. Betonung der Mitte, seitlich ungleichmäßig im Gleichgewicht der Massen. Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.



1



2

2. Weiße Lilien in weißer Vase. Ähnlichkeit der Blumenform (und Farbe) mit der Vasenform. Die Vase (Staatl. Porzellanmanufaktur Berlin) nach antikem Vorbild steht auf einem Sockel, der aus dem Vasen**rund** mittels eines Achtecks zum **Viereck** und dadurch zum vierseitigen Raum überleitet. Die (von uns angenommene) „Würde der Antike" spricht aus dem Ganzen. Die Lilie selbst ist uns antik-vertraut, wenn auch nicht in der heutigen Art. – Der Begriff „Lilie" überklingt die botanische Art.

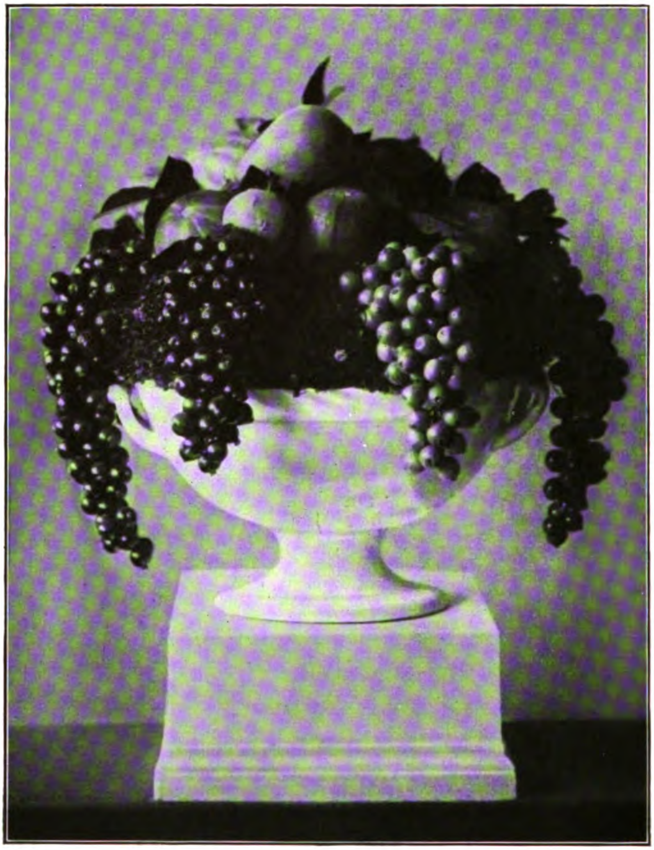
Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Grete Jüphner-Stuhr, Berlin.

3. Aufstellung verschiedener mit Blumen gefüllter Gefäße vor einem Kamin mit Spiegel. Man sieht, daß Spiegel eine Anordnung unruhig (und dadurch unklar) machen können, wenn sich Dinge mit starken Lichtgegensätzen darin abbilden. Reizvoll ist die Verwendung der Porzellan-Plastik, die in einer Schale mit Frühlingsblumen ruht. Die Anordnung beruht auf dem Gleichgewicht der Massen, beiderseitig einer Schwerlinie.

Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.



3



4

4. Ähnlich wie Bild Nr. 2. Der gedrungenen Vase entspricht die Füllung mit besonderen, überquellenden Früchten von dauernder Haltbarkeit (Zierkürbisse). Geeignet als Dauerschmuck für ländliche Vorhallen, offene Gartenhallen.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin).

Bild: Grete Jüphner-Stuhr, Berlin.

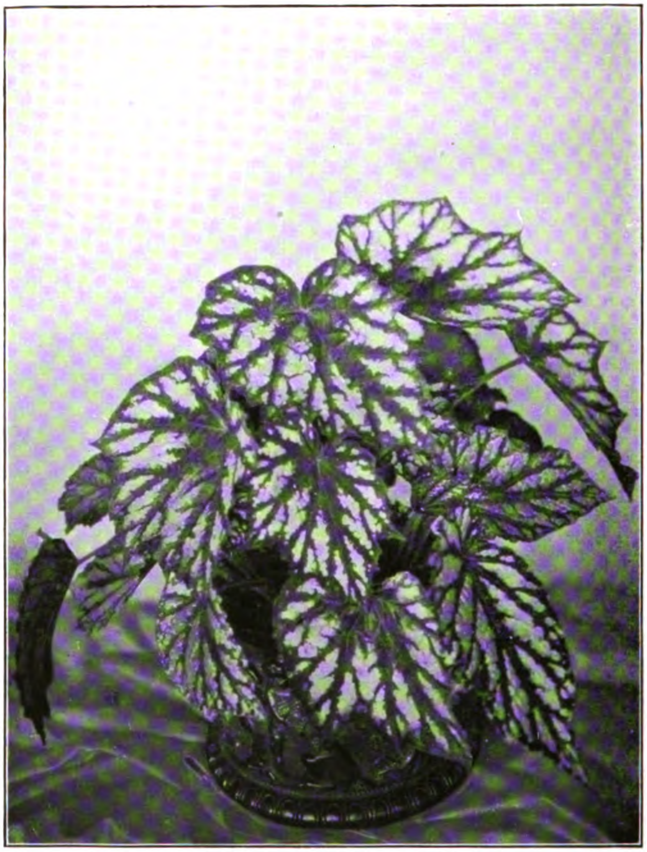
---

5. Wandbrunnen für eine große Halle. Im Wasser des Beckens Wasserlilien (Iris) und zu beiden Seiten in Gefäßen Hortensien; die pflanzliche Beziehung zum Wasser ist also gewahrt. Die sarkophagartige Linienführung des Beckens kann dagegen wohl gefühlsmäßige Veranlassung sein, das Kranzmotiv als Schmuckmittel anzuwenden, z. B. bei Aufstellung eines solchen Beckens in der Vorhalle eines Krematoriums, den Wechsel von Leben und Tod allegorisch andeutend. (Hier handelt es sich um einen Ausstellungsraum der Firma Möhrke & Hartmann, Berlin.) Die gewundenen Säulen betonen die aufstrebende Linie, im Gegensatz zur lagernden des Wasserbeckens; die halbrunde Linie vermittelt. So wird aus diesen drei Linien ein Dreiklang, ein Akkord, ein Formen-Ganzes, das als Rahmen des alten Bildes doch wieder auch eine dienende Aufgabe hat. Das Gewinde über dem Halbbogen vermittelt zur Wand; wie überlaufendes Wasser rieselt eine Schnur (die um die Hortensien gewunden ist) herab. Fruchtkörbe krönen die Säulen und schließen diese mit ihrem halbrunden Umriß ab, den Linienton des mittleren Halbrunds zweimal wiederholend, wie ein Verhallen des Akkordes im Raum. Auch das Pflanzengerank um die Säulen hat seine Aufgabe – in der Mechanik würde man es eine Funktion nennen –, nämlich die Pflanzenschmuckmittel des Beckens und der Fruchtkörbe geistig und räumlich miteinander zu verbinden. Der Künstler schafft, der Betrachter fühlt das Werk, der Lehrer muß es in seinen Beziehungen und Mitteln erklären, um zum Verstande des Betrachters (und hier des Lesers) vorzudringen. Ist das gelungen, so wird das Unaussprechliche eines Kunstwerkes um so stärker zur Geltung kommen. (Das gilt für alle Kunstwerke, so auch hier für alle Bilder.)

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild von ihm überlassen.



5



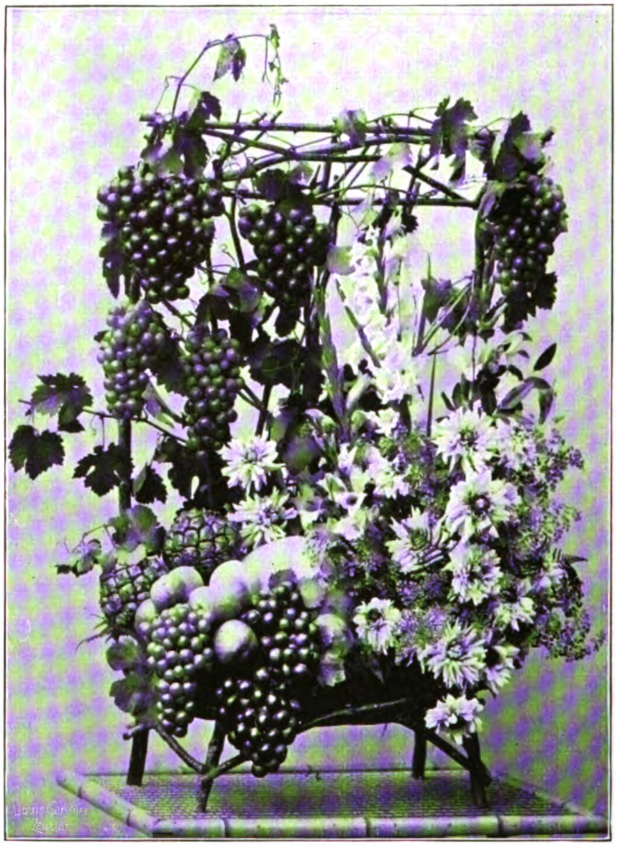
6

6. Begonien im Ziergefäß. Je gedrungener und breiter die Pflanze, desto breiter kann auch das Gefäß sein.
Werk und Lichtbild: Willy Lange.

7. Raum mit dauerhaftem Pflanzenschmuck und Kunstwerken. Ein stilisierter Lorbeerbaum in antikisiertem Gefäß.
Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.



7



8

8. Korb mit Früchten und Herbstblumen, Weinranken, die den Henkel des Korbes erklettern. Der Korb als solcher entspricht nicht den Grundgesetzen der Zweckmäßigkeit, man kann ihn einmal gelten lassen in dem Sinne, als sei er mit seinem dachförmigen Henkel und Gestell im Garten zurechtgemacht.

Aus Willy Lange: Blumenbinderei (vergriffen).

9. Andeutung eines Tafelschmuckes in einem Lehrsaal der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau in Dahlem. In der Mitte rosa Gladiolen; in den kleinen Vasen Edelwicken in gleichem Rosa; in den Schälchen rote Erdbeeren. Beispiel für einfachen Tafelschmuck. Vor der Zeichentafel ein Gartenstrauß in ländlichem Gefäß. In der Ecke Phoenix Roebellini in japanischem Gefäß. Die Gegenstände haben, wie man sieht, keinen inneren Zusammenhang und sind zu Lehrzwecken unabhängig voneinander aufgestellt. Über die Schmuckkunst in obengenannter Lehranstalt ist bei anderen Bildern mehr gesagt.

Werk und Bild: Willy Lange.



9



10

10. Stilisierter Lorbeerbaum, golden (allegorisch) – in Tongefäß, farbig, glasiert. Mit Band aus Goldgewebe umschlungen. Der Boden des Gefäßes mit Frühlingsblumen „wie gewachsen" erfüllt. Beispiel einer allegorischen Jubiläumsgabe.
Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.

11. Stilisierte Lorbeerpyramide. Pyramide in der Bedeutung eines Denkmals, aber durch ihre Linien bedeutet sie nicht Abschluß, sondern aufrecht strebendes Wachstum. Die Lorbeerpyramide ist grün, aber goldene Zweige wachsen frei aus ihr, rotgoldenes Band umschlingt das Ganze, als sei die Fülle des Ruhmes und der Anerkennung nur so zu fassen. Das Band paßt im Farbenton zu dem kupfernen Humpen mit handgetriebener Zierde. Der Humpen – Prosit! – bedeutet dann das eigentliche Dauergeschenk für den Jubeltag, der nach dem Kalender auf dem Schleifenende des Bandes in etwas hellerer Goldfarbe mit der Hand aufgeschrieben ist. Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.



11



12

12.
Kranz als Wandschmuck, aus Lorbeer frisch gebunden, der dann beim Trocknen bräunliche Farbentöne annimmt. Die Schnur umwindet den Kranz, mildert seine festen Linien und verbindet ihn dadurch mit Wandfläche und Raum.

In der Vase Spiraea ariaefolia.

Werk und Bild: Willy Lange.

13.
Unterrichtsraum in der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem. Die einfachen braun gebeizten Leisten bilden den Wandschmuck und dienen dazu, allerlei aufzuhängen. (Nägel und Haken sollen nicht in Wände geklopft, vielmehr sollen Gelegenheiten zum Aufhängen von Gegenständen mit baulichen, wenn auch einfachen Mitteln vorbereitet werden.) Die Leisten helfen auch zur Gliederung der Wände und des Raumes. Die Tür ist zur Unterbrechung der glatten Wandfläche im Rahmen angedeutet. Kränze verschiedener Art als Dauerwandschmuck untereinander zu einer symmetrischen Dreiheit verbunden. Auch die Girlande ist Dauerschmuck. Motiv – an Otto Möhrkes Art anklingend – geeignet für den Schmuck von Hallen, Schulsälen. – In dem antikisierenden Gefäß ein Lorbeerbaum (im Gleichgewicht von Vase und Füllung). Vasen mit Blumen. – Die Tische gelten als vorübergehend aufgestellt (Böcke mit Brettern), mit Stoff behängt und mit Girlanden umzogen, die über der Tür ihren Gipfel finden. (Vgl. hierzu die Worte bei Bild 5.)

Werk: Willy Lange. Bild: J. Solbrig.



13



14

14. Lilien mit Farnen und Ficus stipulata in einen Korb gepflanzt.
Aus Willy Lange: Blumenbinderei (vergriffen).

15. Maria mit dem Kinde. Perlen = Tränen. Man beachte, wie die Haltung der Maria und des Kindes durch die Aufstellung der beziehungsreichen Lilien gleichsam begründet wird. Hierdurch – abgesehen von den sinnbildlichen Beziehungen – wird aus dieser Zweiheit von Bildwerk und Blume eine Einheit, verbunden durch ein „geistiges Band". Echt gotisch, d. h. nordisch-aufstrebend empfunden.

„Wohl keine Kunst, Lilien neben ein Bildwerk zu stellen?" Und doch, die Antwort gibt das Werk mit dem, was darin redet. Es gibt heute manche Wohnhäuser, in die Orgeln eingebaut sind; hier würde so eine Gruppe den rechten Klang haben.
Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Grete Jüphner-Stuhr, Berlin.



15



16

16. Vasenfüllung mit einem Strauß in der Möhrke-Form. Inhalt exotisch. Zusammenfügung durch Gräser und durch Schleifen in der Farbe der Aroideen.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin).

Bild: Willy Lange.

17. Zwar geht an der Symbolik das Beste, nämlich die Ahnung der Himmelsverwandtschaft der Seele verloren, wenn man dem tiefen Sinnbild mit Erklärungen den Schleier des Geheimnisvollen raubt; aber im Nachklang jenes Schauers, den nur erhabene Natur und ernste Kunst erregen, sei zu diesem Bilde einiges gesagt: Das Gefäß aus edlem Stoff umschlingt glänzend Askulaps Tier, die Schlange, wie eine Ouvertüre die Beziehungen zu dem Empfänger der Blumengabe, einem berühmten Arzt, einleitend. Im hoffnungsvollen Immergrün prangt sein „Lebensbaum", dessen Zweige aber weit ausragen gleich der Tätigkeit des Gefeierten. Sein Genius brachte ihm den goldenen Ruhmeskranz, ihn mit still-leuchtendem Band an den Lebensbaum heftend in der klassisch-strengen Form, wie sie ein scharfdenkendes Römertum, dem Gelehrten in Sinn und Sprache verwandt, uns überlieferten. – Doch mit dem Ruhme naht der Abend des Lebens; – Calla, die Todesblume, mahnt an sein Ende; aber: „Calla! Calla!" – klingt's nicht wie ein Jubelruf? Aronsstab, ihr deutscher Name, erzählt vom Wiederauferstehen und versöhnt mit dem Tode, der Tragik des Lebens. Wie ein Schleier vom Gewand jener Sage webt zartes Grün um Aronsstab und Lebensbaum. Dem Leben gilt der laute Ruf der leuchtend roten Geranien: „Ein Blumen-Hoch und Heil!"

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.



17



18

18. Sammlung japanischer Vasen und Kunstgegenstände im Heim eines Vielgereisten. Der untere Teil der höchsten Vase im Vordergrund ist korbartig durchbrochen; der obere Teil ist geschlossen, herausnehmbar und nimmt Wasser und Blumen auf. Dieser obere Teil ist auch in den nur beim Herausnehmen sichtbaren Teilen in japanischem Sinne verziert. Für die Teilung ist eine Stelle gewählt, die jeden Teil als ein Ganzes erscheinen läßt; so formenempfindlich bei aller Sachlichkeit ist japanisches Kunstgewerbe. Im Hintergrund Phoenix Roebellini in metallenem Ziergefäß.

Bild: Willy Lange.

19. Aufstellung von Vasen und Kunstgegenständen bei Möhrke & Hartmann, Berlin. Der dauerhafte Efeu leiht sein Lebensgrün auch den leeren Vasen und tritt nicht in Wettbewerb mit den gemalten Blumen des Bildes.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Grete Jüphner-Stuhr, Berlin.



19



20

20. Üppig bepflanzter Korb („Jardiniere"); Pflanzengesellschaft exotisch.
Aus Willy Lange: Blumenbinderei (vergriffen).

21. Tafel und Raum zur Feier einer goldenen Hochzeit in einem ländlichen Gasthof, mit ländlichen Schmuckmitteln. Ein „Teppich", aus Fichtenzweigen gelegt und mit Fichtengirlanden als „Borte", umschließt die Bodenfläche der Festtafel, dadurch dieser gleichsam einen vom Alltag abgesonderten, geweihten Grund gebend. 50 Lichte versinnbildlichen die 50 gemeinsam gelebten Jahre. Jedes ist mit einer goldenen Bandschleife mit zierlichem Grün und zarten Blumen verbunden. Rosen, die den 25. Hochzeitstag in üppiger Fülle schmückten, sind auch am 50sten Sinnbild der alten Liebe. Die 50 Lichte gipfeln im Lebenslicht, das stark und groß einst geschenkt und mit einer schmückenden Teilung von Hundert versehen war (von oben nach unten!). An diesem Fest darf es bis 75 herunterbrennen; es hat dann bis 86 geleuchtet. Aus einer Blumenkaskade mit Goldbandgeriesel wächst es am 50. Ehrenfest empor. Die Mittel sind einfach, aber das Ganze ist von ergreifend feierlicher Wirkung gewesen. Werk und Bild: Willy Lange



21



22

22. Religiöser Ernst ruht über dem Kranz – Palmen des Friedens, zum Knoten geschlungen, am Ende des kampfreichen Lebens –, ein Beispiel leitmotivischer Gestaltungsweise. Aber jenes Leben war nicht vergeblich: Efeus Immergrün verbürgt hier Trauergedanken über das Grab hinaus, und Sempervivum verheißt tröstend dort ewiges Leben!

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.

23. Ruhmeskranz für Lebende. In diesem Falle mit Schleife in den Vaterlandsfarben, die fröhlich wehend aus dem Kranz hinaushängt, seine beiden Hälften zusammenschließend. Die beiden Hälften streben einander zu wie zwei Zweige, die „weiterwachsen" können; kein Abschluß ruhmvollen Wirkens, daher nicht rund und für den Eindruck nicht geschlossen. Der Kranz ist aus Zweigen, „ohne Draht", gebunden.

Werk: Willy Lange. Bild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Steglitz.
Veröffentlicht in der Kunstzeitschrift „Kunst und Dekoration", Darmstadt.



23



24

24\.
Nach blumenreichem Herbst des Lebens hat symbolische Kunst den Kranz gewunden: auf Herbstblumen ruht die „Leidensblume", „Passiflora". Wer ihren bitteren Kelch bis auf den Grund getrunken, empfängt die „Lilie der Seligkeit" aus Engelshand.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin).
Bild: Willy Lange.

25\.
Palmenwedel mit Rosen- und Eichenzweigen, zusammengefügt durch ein schwarzes Trauerband. Ein schwarzer Schleier, von dem Palmenwedel ausgehend, überzieht die Blumenpracht mit Trauer und vereinigt sich mit der Schleife des Bandes. Beispiel für eine Symbolik, die — als Leitmotiv — ein Gebilde schafft, das, auch ohne Verständnis für tieferen Sinn, seiner ernsten Wirkung „an sich" sicher sein kann. Die Poesie des Blumensammelns und -bindens, die dem Blumenfreund (besonders in der Stadt) im allgemeinen versagt ist, muß der Blumenkünstler ersetzen, indem er gleichsam an Stelle des Gebers sammelt und bindet, aus dessen Seele heraus. Dann gehen aus der Hand des Berufskünstlers Schöpfungen hervor, die mit der Persönlichkeit des Gebers erfüllt sind; dann erinnert nichts an der sinnigen Gabe daran, daß sie gekauft ist.

Werk: Willy Lange. Bild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Steglitz.
Veröffentlicht in der Kunstzeitschrift „Kunst und Dekoration", Darmstadt.



25



26

26. Lorbeerzweige, mit dunklen und hellen Rosen (ohne Draht) zusammengefügt; mit Band in den Landesfarben. Bescheidene, aber echte Blumengabe für einen verdienten Mann. – Die Form ist natürlich, aber nicht ohne innere Regel.

Werk: Willy Lange. Bild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Steglitz.

27. Grabstrauß aus Rosen und Eichenzweigen (ohne Draht), von schwarzem Schleierstoff überwallt und durch ihn zusammengehalten. – Wenn man sich den Schwerpunkt sucht (nahe der Mitte) und diesen als Mittelpunkt eines Kreises betrachtet, der möglichst viele Spitzen des Straußes umschließt, so läßt sich ein Pentagramm einzeichnen, das die fünf Hauptglieder des Straußes deckt.

Werk: Willy Lange. Bild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Steglitz.

Dieses und das vorhergehende Bild veröffentlicht in der Kunstzeitschrift „Kunst und Dekoration", Darmstadt.



27



28

28. Rosenkranz mit Palmenstrauß, der durch Schleife am Schlußpunkt des Kranzes mit ihm vereinigt ist. – Liebe und Frieden. Der Palmenstrauß ist im Sinne des Pentagramms geformt. Aus Willy Lange: Blumenbinderei (vergriffen).

29. Eichenkranz, mit Schnur umwunden (in den Landesfarben), ohne Draht. Die Schnur hängt mit geschlossenen Enden in den Kranz herab; mit diesem Mittel der Linie wird die ruhige Wirkung erreicht. Der Kranz ist rund als Sinnbild des Abschlusses, also ein Grabkranz.

Werk: Willy Lange. Bild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Steglitz.

Veröffentlicht in der Kunstzeitschrift „Kunst und Dekoration", Darmstadt.



29



30

30. Strauß von Schwertlilien, rotem Buchenlaub und Galaxblättern, mit Schilf und breitem Bastband geschlossen.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.

31. Strauß vielfarbiger Nelken, ohne Draht, in den Formen des Pentagramms. Die Gliederung wird hier durch die verschiedenen Farben unterstützt, die sich von dem hellgrauen Nelkenlaub abheben. Es ist nichts anderes verwendet als langstielige Nelken und Nelkenlaub. Der Strauß ist rund gebunden, und zwar mit Bast im Garten; alle natürlichen Biegungen sind für die Formung ausgenützt.

Werk: Willy Lange. Bild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Steglitz.
Veröffentlicht in der Kunstzeitschrift „Kunst und Dekoration“, Darmstadt.



31



32

32.

Alter Krug in antiker Form in Südspanien, wirtschaftlichen Aufbewahrungszwecken dienend. Als Beispiel dafür, daß uns die gleichen Formen aus dem Gefühl ihrer Zweckmäßigkeit auch heute noch schön erscheinen. Diese einfache Grundform hat alle Wandlungen der allgemeinen Formenkunst mitgemacht: will man diese als archaisch (ursprünglich) bezeichnen, so finden sich in Bild 33 klassische — dorische, jonische und korinthische — bis zu Formen der Renaissance und des Barock. Faßt man das Barock als überquellenden Formenausdruck, so enthalten z. B. schon die Grabgeschenke Tutanchamons in Alt-Ägypten Barockgefäße. Die Renaissance-Formen, eigentlich an das Korinthische anknüpfend, wiederholen, ohne grundsätzlich zu entwickeln.

Bild: Willy Lange.

33.

Vasen in einem Ausstellungsraum von Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Die schwere Vase mit Tulpen würde in vorstehender Übersicht als dorisch, die weiße Vase mit weißen Päonien als klassisch-jonisch, die Vase oben in der Ecke als klassisch-korinthisch zu bezeichnen sein, die Vase auf der runden Säule als antikisierend, wie es der Empirestil tut, der so wenig wie die Renaissance eine selbständige Stilart, sondern eine Mischung darstellt. Die Tür ist barock, reizvoll dadurch, daß sich die Muschel des Rokoko, jedoch noch symmetrisch, bereits andeutet. Ein Beispiel dafür, daß gute Formen verschiedenen Zeitgeistes sich miteinander vertragen.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Hermann Boll, Berlin.



33



34

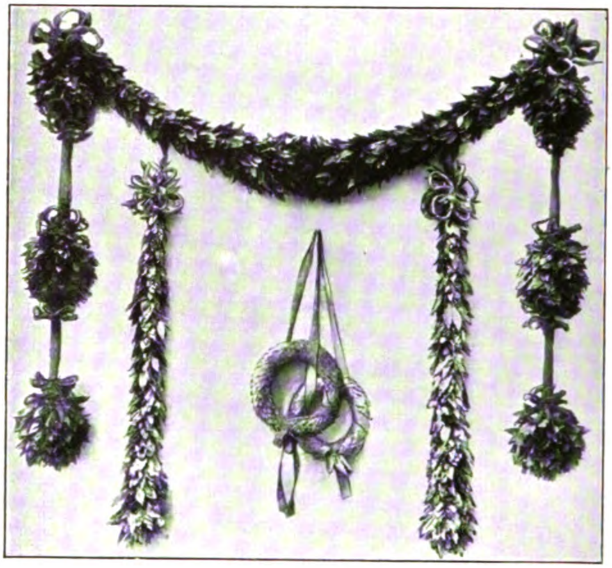
34. Narzissen amerikanischer Herkunft in Ziergefäßen. Auf dem japanischen Tisch steht eine mit Narzissen bepflanzte Schale, um deren Rand Frühlingskinder einen Reigen tanzen. Die Schale ist künstlerisch wertvoll und verträgt sich daher mit den künstlerisch wertvollen Gegenständen japanischer Herkunft. In den Türrahmen ist eine Nische eingebaut, die kleine japanische Zier- und Gebrauchsgegenstände enthält. Es hat ja auch jeder Gebrauchsgegenstand in Japan eine künstlerische Veredlung erhalten. Die Narzissen werden als Zwiebeln in die Schalen gesetzt, und zwar in groben Kies, der immer naß gehalten wird. Durch die Grobheit des Kieses bleibt die Feuchtigkeit durchlüftet und daher gesund. Diese Narzissen sind unmittelbar im Zimmer gewachsen, so daß sie vom Tage des ersten Sprießens an einen Raum mit Frühlingshoffnung beseelen, die in der Blüte Erfüllung findet. Bild: Willy Lange.

35. Musikalische Gruppe: Auf dem Spinett Vasen mit Rosen und Lilien; das Ganze ein Stilleben. Jede Einzelheit in edlen Linien. Der zusammenfassende Abschluß ist erreicht durch eine Stellwand, welche durch angehängte Bilder das Empfinden der Dauer auslöst, im Gegensatz zu einer vorübergehenden, also beunruhigenden Aufstellung. Alle Härten sind durch Faltenwurf der Tücher gemildert: die Spielerinnen haben sich eben erhoben und haben ihre Tücher liegen lassen. Die Musik der Töne findet ihren Nachhall in der Musik der Linien.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Grete Jüphner-Stuhr, Berlin.



35



36

36. Gewinde in antiker, der Baukunst abgesehener Form als Dauerschmuck aus Lorbeer. Die Bandschleifen bestehen aus gedrehten Stoffstreifen, die in Leimfarbe getaucht jede gewünschte Tönung annehmen und nach dem Trocknen die gewollte Haltung unverändert bewahren. Diese Formen sind unter die künstlichen zu rechnen, deren Herstellung ohne künstliche Mittel unmöglich ist.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.

37. Schmuck in der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau in Dahlem unter dem Leitmotiv „Geburtstagsfeier im Frühling":

„Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte".

Die Zeichentafel ist mit weißem Stoff überspannt, darüber weißer, straff gespannter Tüll als Untergrund für ein Bildwerk. Der Rahmen ist ausgeziert mit Frühlingszweigen und -blumen. Aus dem „Rahmen" in das Bild hineinragende Zweige und (Medeola-) Ranken erlauben die verhältnismäßige Kleinheit des Bildwerkes. (Derartige Dinge kann eine Lehranstalt nur so nehmen, wie sie sie eben von freundlichen Großfirmen für solche Zwecke geliehen erhält.) Die Ranken gehen von einem Korbgebilde über der Mitte des Rahmens aus, sich um rosa und grüne Bänder windend, welche die Beleuchtungskörper untereinander verbinden. So strebt alles frohe Band- und Rankengewinde zum geistigen Hauptstück des Raumes, zu der Bildtafel. Davor zwei Lichtersäulen. Die Leisten des Wandschmuckes verbinden die Tafel mit dem Raum.

Werk: Willy Lange. Bild: Niemeyer, Steglitz.



37



38

38. Japanisches Bambusgefäß mit Rosen in deutschem Sinne gefüllt.
Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.

39. Große Vasen mit großen Blumenzweigen im Raum. Links Vase mit Herkuleskraut. Daneben, rechts vom Pfeiler, Vase mit Rankrosen; aus dem pentagrammförmigen Umriß schwingen blühende Rankenzweige an den Pfeiler und heften sich an die Sopraporte. Diese ist nach japanischer Art in Barockform geschnitzt, aber in deutscher Weise nur in der Vorderansicht, so daß sie im Gegensatz zur japanischen eines Hintergrundes bedarf, um ihre Rückseite zu verdecken. Rechts die gleiche Vase, aber dunkle Rosen sind in quellend hängender Weise verwendet. Gleichgewicht beider Vasenfüllungen, links: hell, umfangreich, locker – rechts: dunkel, kleiner im Umfang, aber dichter. Gute Raumgliederung im Wechsel von Licht und Schatten.
Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.



39



40

40. Strauß aus Sträußen gebunden: gelbe Narzissen, Frühlingsschwertlilien mit Blättern, junge Birkenzweige, Winterlaub. Vereinigung durch breiten Lindenbast.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.

41. Tafelschmuck und geschmückter Raum. An der Decke ein Lichterkranz mit Bändern. Auf dem Tisch für jede Person ein Licht, Lichtschirm in der Farbe der Blumen, aus denen das Licht emporragt: gelbe Margueriten mit zartem „Wiesengrün" (Asparagus Sprengeri). Teller im ländlichen Stil. In den Vasen am Hausaltar Kiefernzweige (Pinus strobus) und Bäumchen in Pyramidenform stilisiert. Alte, schwere, ländliche Schränke mit ländlichem Töpfergeschirr.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.



41



42

42. Tafelschmuck: In der Mitte halbrund gefüllte Schale, deren Rand mit einem dichten Kranz von Immergrün umgeben. (Man sieht, wie einfach die Schmuckmittel sein können.) Blumenkränzchen am Rande der Tafel verteilt, um sich in heiterem Spiel damit zu schmücken.

Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.

43. Schmuck als Unterrichtsgegenstand in der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem. Motiv: „Haustaufe". Die Zeichentafel, die wir hier so oft gewandelt sehen, und die ursprünglich eigentlich als Hindernis erscheint, ist mit dem Lehrpult in einen Hausaltar verwandelt. Die Tafel mit weißem Stoff und Tüll überspannt, darauf ein Kreuz aus vergoldetem Lebensbaum; der Rahmen grüner Lebensbaum. Das Lehrpult ebenso mit Stoff überzogen, die Kanten mit schmalen vergoldeten Gewinden nachgezeichnet. Die Flächen mit rosa Begoniensträußchen „bestickt", d. h. die Sträußchen sind angeheftet. Der Taufgabentisch mit „Lebenslicht" und Geschenken; grüne Gewinde (Medeola) verbinden die Beleuchtungskörper untereinander und mit dem Kreuz. (Das „Licht strahlt von hier aus!") Am Fenster und bei jeder Möglichkeit: Blumen. In der Ecke ein großer „Lebensbaum". — Festtafel: Farben vorherrschend grün und rosa: Hoffnung und Jugend. Andere Farben und Formen sorgen dafür, daß das Ganze nicht an „Sarotti" erinnert, süßlich, daß vielmehr das dem Täufling geltende Rosa und Grün sich von kräftigen Farben abhebt.

Werk: Willy Lange. Bild: Photograph Niemeyer, Steglitz.



43



44

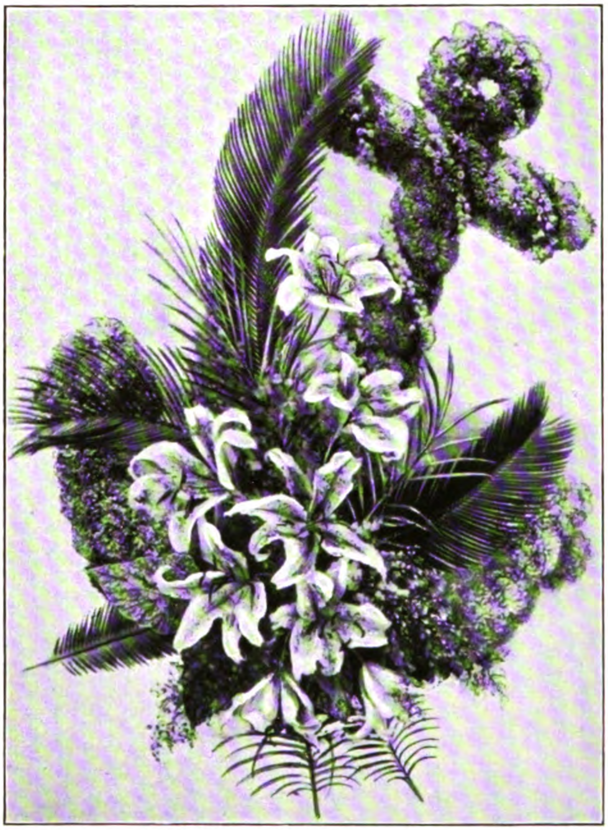
44. Geburtstags-Gabentisch im Frühling. Kuchen mit Jahreslichten und Lebenslicht. Geschenke für eine Blumenfreundin: Gebrauchsgegenstände mit Blumen gefüllt und geschmückt (Töpfe, Schalen, Körbchen), Gartenbücher. Beispiel in der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau in Dahlem. Werk: Willy Lange. (Aus: „Gartenlaube" 1911, Heft 4.)

45. Nochmals: Schmuck als Unterrichtsgegenstand an der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau in Dahlem unter dem Leitmotiv: „Haustaufe" (vgl. Bild 43). Eine andere Ecke des Raumes zeigt die Verkleidung des Heizkörpers als Eckschrank, ein Tragbrett für Ziergefäße als Schmuck über der Tür; ein Schüler (Carl Löther) zerbrach eine Blumenschale, umwand die Blumen mit Band, setzte sie in die zerbrochene Schale und schrieb auf das Band mit dem Pinsel die Worte: „Scherben bringen Glück"; aus der Not machte er einen Vorteil. Die Wasserleitung (rechts) wurde in ein Taufbecken (mit dem Christus Thorwaldsens) verwandelt, mit Blumen umstellt. Die Schüler wetteiferten in der Verwirklichung von Leitmotiven, den Beweis liefernd, daß auch im Geistigen glückliche Aussaat Früchte bringt. Es kam immer darauf an, mit Behelfsmitteln einen kahlen Raum zu schmücken, denn solche Aufgaben stellt die Wirklichkeit meistens gärtnerischer Schmuckkunst. Hierin muß auch die Beurteilung eine unverrückbare Voraussetzung sehen. Etwas anderes ist es, wenn z. B. Kunstgewerbler mit ihren Mitteln frei nach ihrer Wahl einen Raum gestalten und die Blume — nur Helferin ist.

Werk: Willy Lange. Bild: Photograph Niemeyer, Steglitz.



45



46

46.

Anker-Kreuz mit Lilien-Palmenstrauß, in der Form eines Pentagrammes. Eine Allegorie für Glaube, Frieden, Hoffnung; derartiges gehört zu den Ausdrucksmitteln, die uns heute zu grobsinnlich erscheinen. Aber in guter Form werden Allegorien und Symbole dieser Art noch auf lange Zeit eben wegen ihrer allgemeinen Deutlichkeit Freunde finden.

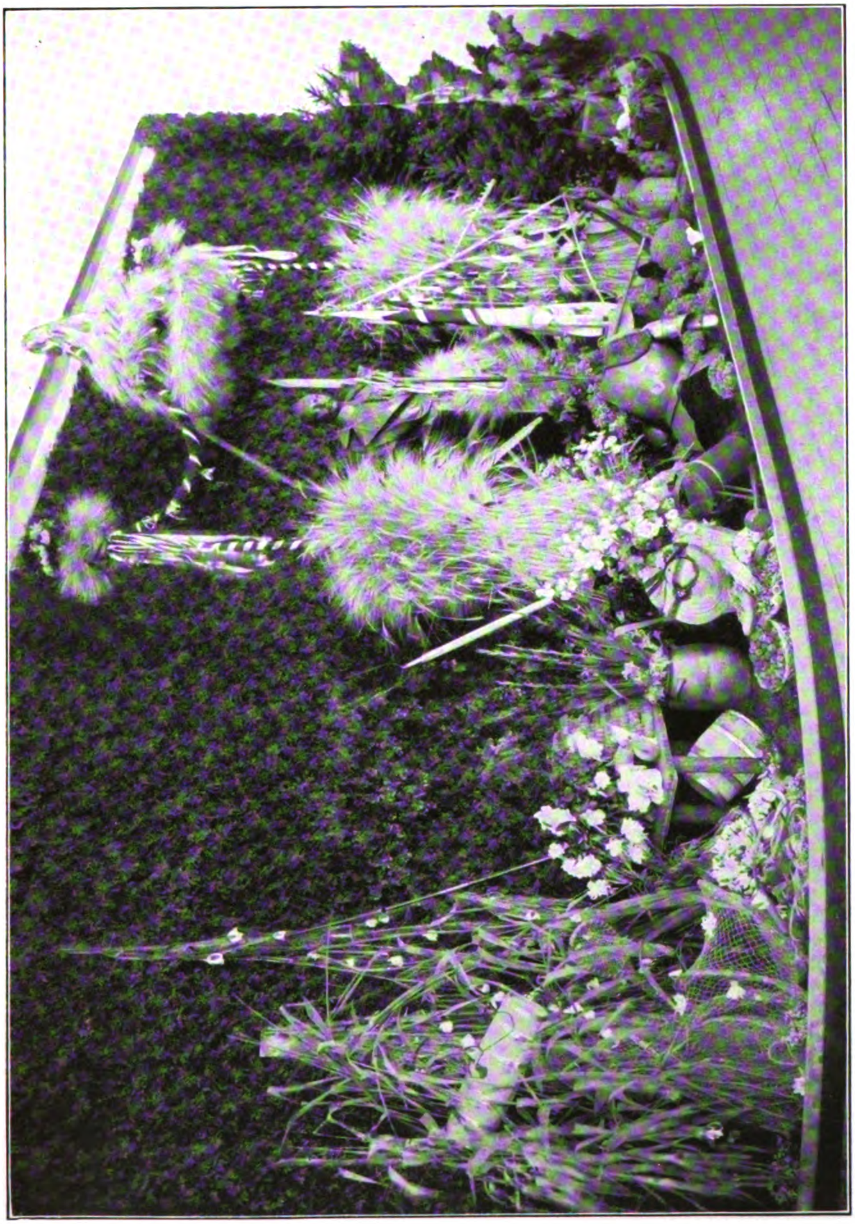
Aus Willy Lange: „Blumenbinderei" (vergriffen).

47.

Im grundsätzlichen Gegensatz hierzu steht eine andere Allegorie und Symbolik, die den Dingen ihre eigene Natur läßt, sie nicht in künstliche Formen zwingt, auch nicht auf Vereinbarung beruht, sondern einen abgezogenen (abstrakten) Begriff durch einen sichtbaren Vertreter darstellt, um von diesem die geistige Brücke zu dem abgezogenen Begriff zu schlagen: ein Ding für einen Sinn setzend. Hier handelt es sich um eine Huldigung des Landbaus (als abstrakter Begriff) an den Landesherrn:

Ackerbau, vertreten durch Garben, durch Sensen und Rechen, die Erntebäume mit Erntekrone über dem Haupt des Landesherrn schweben lassen. Zu Füßen des Standbildes: die Rüstung der Land- und Seestreitkräfte (Harnisch, Schild, Schwert, Panzerhemd, Seekriegsflagge, Anker, Flaggensignal „Heil dem Kaiser") als Voraussetzung und Schutz friedlichen Landbaus. Gartenbau (Gärtnerhut mit Blumen, Gießkanne, Körbe mit Früchten), Bienenzucht (Bienenstand in Blumen), Fischerei (Netzwerk, Reusen im Schilf, Fischfaß, Angelgeräte). Auf der anderen Seite: Jagd (Büchse, Jagdtasche, Fuchs), Waldwirtschaft (Baumstamm mit Axt, Waldblumen vor Fichtengruppe). – Das Ganze vor einer Wand von Fichtengrün. Gelegenheit: Ausstellung der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau in Dahlem bei der großen Landwirtschafts-Ausstellung zu Berlin.

Werk: Willy Lange. Bild: Photograph Niemeyer, Steglitz.



47



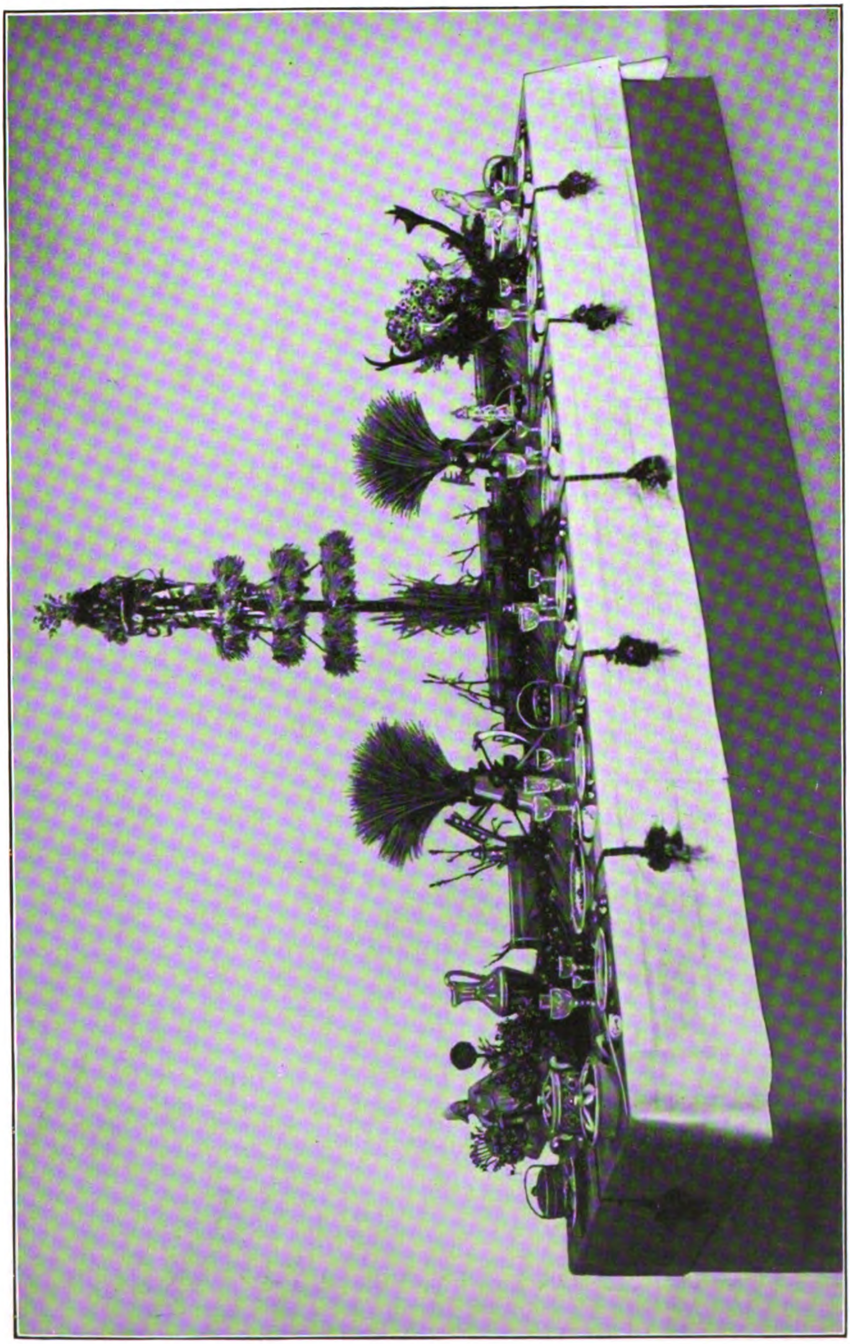
48

48. Vase in ländlicher Form mit Sonnenblumen.

Werk: Fritz Leng, Wismar.

Bild: Margarete Teude, Wismar.

49. Tafelschmuck zum Erntefest. (Von der Beteiligung der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem an der großen Landwirtschaftlichen Ausstellung in Berlin.) Die Mittel, mit denen das Leitmotiv durchgeführt wurde, sind ähnlich denen im Bild 47, und ich glaube, daß gerade dieses lehrreich und wertvoll ist, und zeigt, wie das gleiche Leitmotiv zu verschiedenen Ergebnissen führen kann. In der Mitte ein Erntebaum (Ährenkränze mit Blumenstrauß und Bändern; der antike Thyrsusstab der Bacchanten liegt zugrunde). Die Fischerei ist vertreten durch schmale Gläser (Elementengläser), die einen goldenen Rand erhielten, mit Wasser, einigen Wasserpflanzen und Zierfischen, die eine Belebung des Tafelschmuckes bewirken. Die Wasserbehälter stehen zwischen schmalen Kasten (mit Selaginella), die das Wiesengrün vertreten. Gänseblümchen sind darin verteilt. Aus dem Mittelgefäß sprießt Schilf, daraus steigt der Erntebaum empor. Garben mit vergoldeten und versilberten kleinen Erntegeräten als Stütze bilden zwei Hochpunkte im Rhythmus des Ganzen. Jagd und Gartenbau sind durch angemessene Kunstwerke mit passenden Blumen vertreten. – Ländliches Töpfergeschirr. Blumensträuße an buntem Bauernband. In Bauerntüchern Naschwerk. Schwere alte Trinkgläser. (Die unruhige Ausstellungs-Umgebung ist übermalt.) Werk: Willy Lange. Bild: Photograph Niemeyer, Steglitz.



49



50

50. Vase mit Lilien. Diese einfache Aufstellung befriedigt gesunden deutschen Sinn, im Gegensatz zum Bild 51. Werk: W. Marx, Düsseldorf. Bild: Hahmke-Winterer, Düsseldorf.

51. Vase mit Orchideen, Schleier und Giftschlangen. Vortrefflich im Sinne des „landschaftlichen Gesetzes"; man sieht, wie starke Wirkungen von der Befolgung dieses Gesetzes ausgehen. Aber die Stimmung, die aus dem Ganzen spricht, ist nicht deshalb „undeutsch", weil die Heimat des Straußes tropisch ist, sondern weil die Welt, in die uns der Strauß versetzt, uns auch geistig schwül, giftschwanger erscheint. Also auch solcher Wirkungen ist die Blumenkunst fähig, genau so wie entsprechende Malerei, Musik, Drama. Als Beweis dafür ist mir das Bild wertvoll; aber persönlich lehne ich es ab wie alle Opium-Kunst. Sein Wert als Kunstwerk bleibt dadurch unberührt, aber „jedem das Seine", und „was euch das Innere stört, müsset ihr meiden". Dem allgemeinen Recht des Künstlers, in Freiheit zu schaffen, steht das Recht des einzelnen auf Ablehnung gegenüber und die Pflicht, die Folgerungen für die Allgemeinheit daraus zu ziehen.
Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Grete Jüphner-Stuhr, Berlin.



51



52

52. Japanische Gefäße mit Füllung in japanischer Art, aber „eingedeutscht", d. h. daß an Stelle der japanischen Linienkunst größere Fülle getreten ist, während die Aufstellung von Wasserpflanzen in flachem Gefäß nach japanischer Art erfolgte, in Verbindung mit Tischen asiatischen Kunstgewerbes. An der Wandleiste ein japanisches Hängegefäß ohne Blumen.

Werk und Bild: Willy Lange.

53. Stilleben als Raumschmuck. Die Vase auf dem Fußboden erhält Verbindung mit dem Tisch und dem Topf voll Ranunkeln durch das Spitzentuch. Die Schale voll überquellender Perlen steht im Gleichgewicht zum Ranunkeltopf. Kissen vermitteln. Dadurch, daß der Tisch zu den Raumwänden schräg steht und das Spitzentuch die eine Seite des Tisches „leicht" macht, empfindet man die Mitte des Tisches als Schwerlinie, zu der die beiden Seiten des Ganzen im Gleichgewicht stehen (halber Tisch + Perlenschale = Ranunkeltopf + Kissen + Schleier + Rosenvase). Das ist die Mathematik des Gefühls. Das Werk, in deutschem Sinn, steht im Stimmungsgegensatz zu Bild 51.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin).
Bild: Grete Jüphner-Stuhr, Berlin.

52a.
Lilien in Amphora (Doppelhenkelkrug) in Ständer.

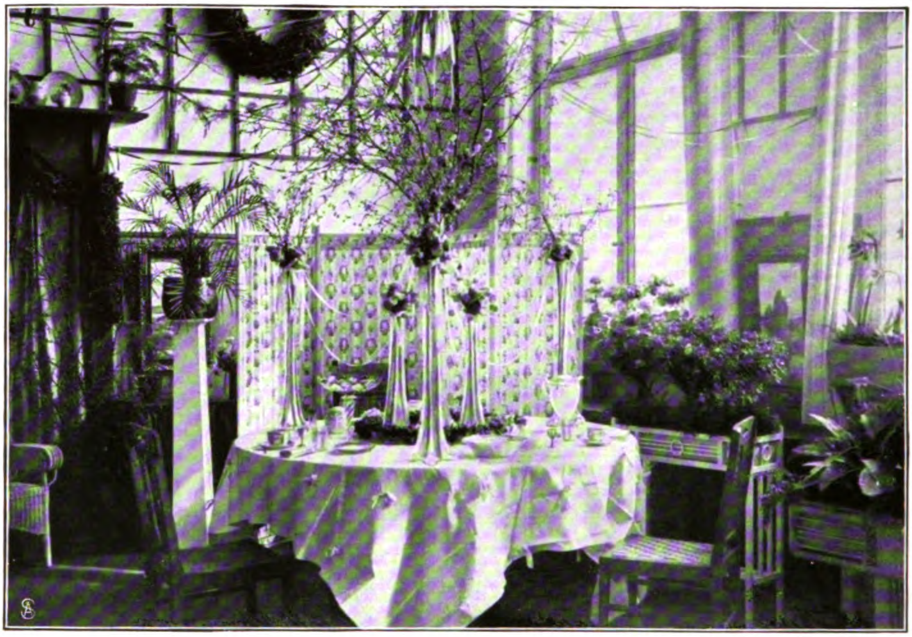
Werk:
Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin).
Bild: Willy Lange.



52a



53

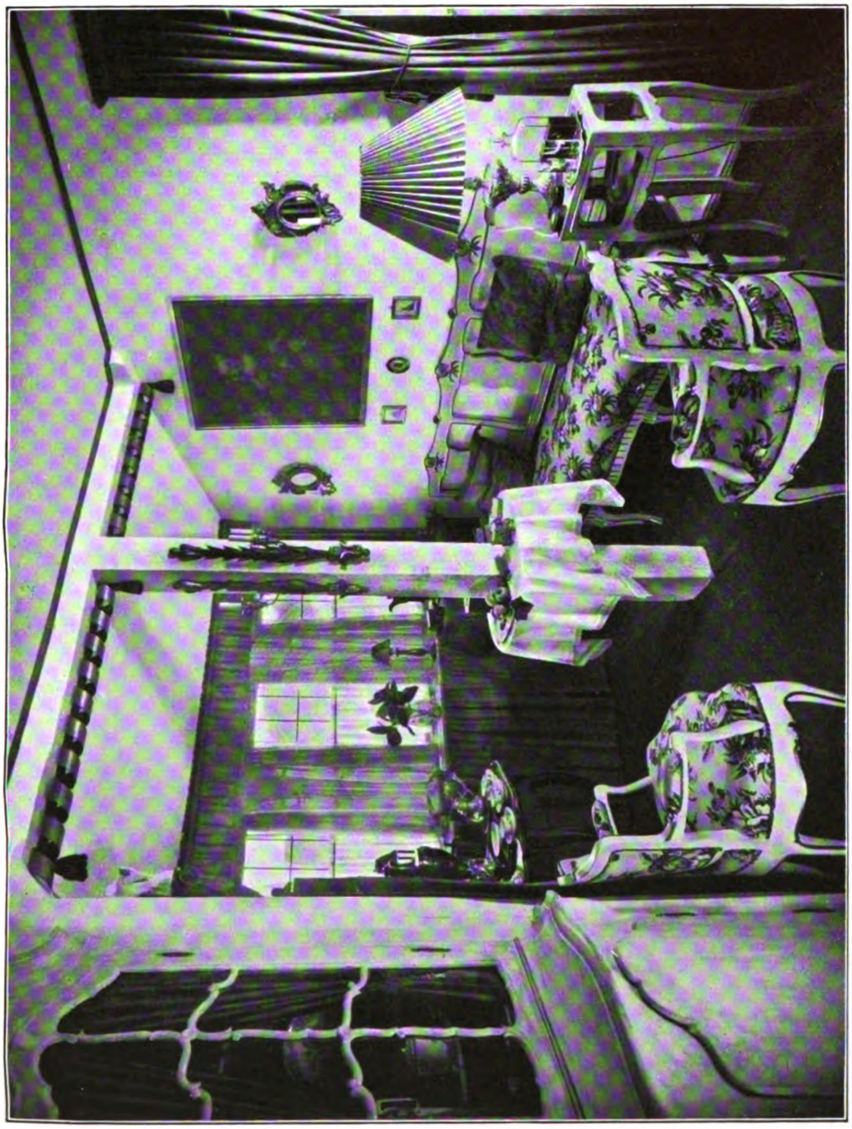


54

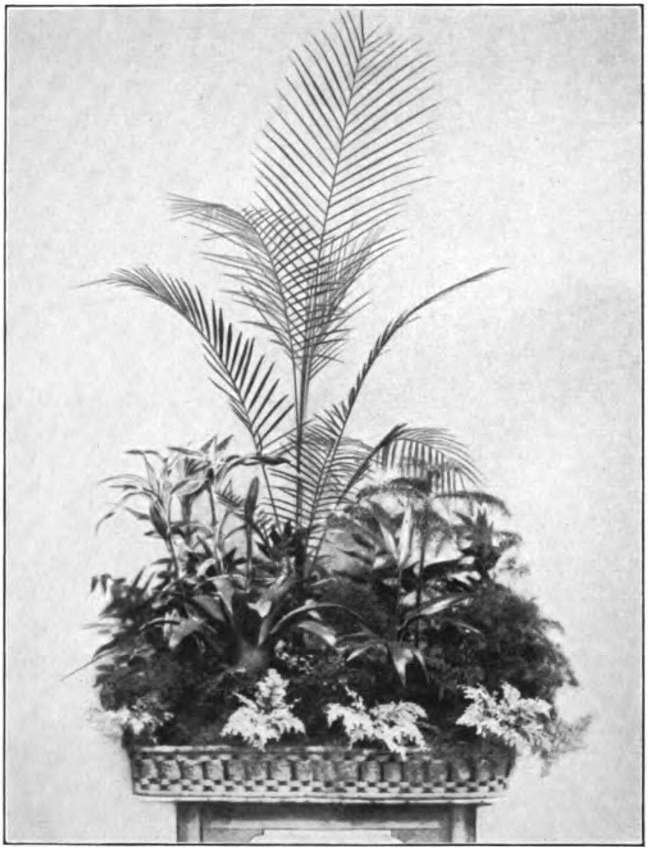
54. Frühstückstisch zum Geburtstag einer Blumenfreundin im Frühling. Als Lehrbeispiel in der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau in Dahlem. Werk und Bild: Willy Lange. (Aus: „Gartenlaube" 1911, Heft 4.)

55. Raumgliederung und Raumschmuck. Barock-Formen. Die Blumen-nuster der Stoffe vertragen keinen Wettbewerb mit Blumenfülle; nur am Fenster mit seinen zarten Vorhängen eine Kristallvase mit Caladien; auf dem Tischchen um die tragende Säule einige Früchte. Alle ausgeprägten hochentwickelten Stilarten haben im ländlichen Handwerk eine Vereinfachung, man kann auch sagen Rückbildung erfahren, die ihren besonderen Reiz hat für hinreichend ausgebildetes Stilgefühl und Stilwissen: so auch hier.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Zander & Labisch, Berlin.



55



56

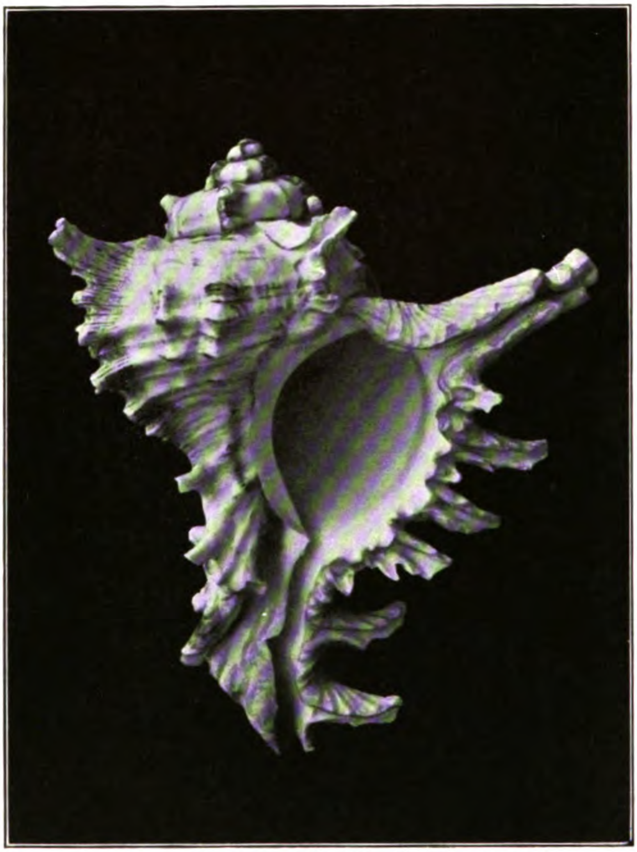
56. Korb mit Pflanzen gefüllt (Jardiniere), Cocos Weddeliana absichtlich nicht in der Mitte. Aus Willy Lange: Blumenbinderei (vergriffen).

57. Zusammenstellung verschiedener Gefäße voll Blumen: Kristallkrug mit Orchideen; die Durchsichtigkeit des Kruges erlaubt, den Schwung der Zweiglinien voll wirken zu lassen. Fruchtschale. Jardiniere. Die „Blumenkrippe", d. h. der langgestreckte Blumentisch, zeigt, wie dieser Gegenstand, durch Kunsthandwerk veredelt, bei jeder künstlerischen Raumgestaltung dem herrschenden Formenstil angepaßt werden kann. Wenn für jeden Raum ein angemessener Blumentisch als eine *Notwendigkeit* empfunden würde, könnte auch die Zierpflanze wieder mehr heimisch im Hause werden, was dringend zu wünschen ist.

Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.



57

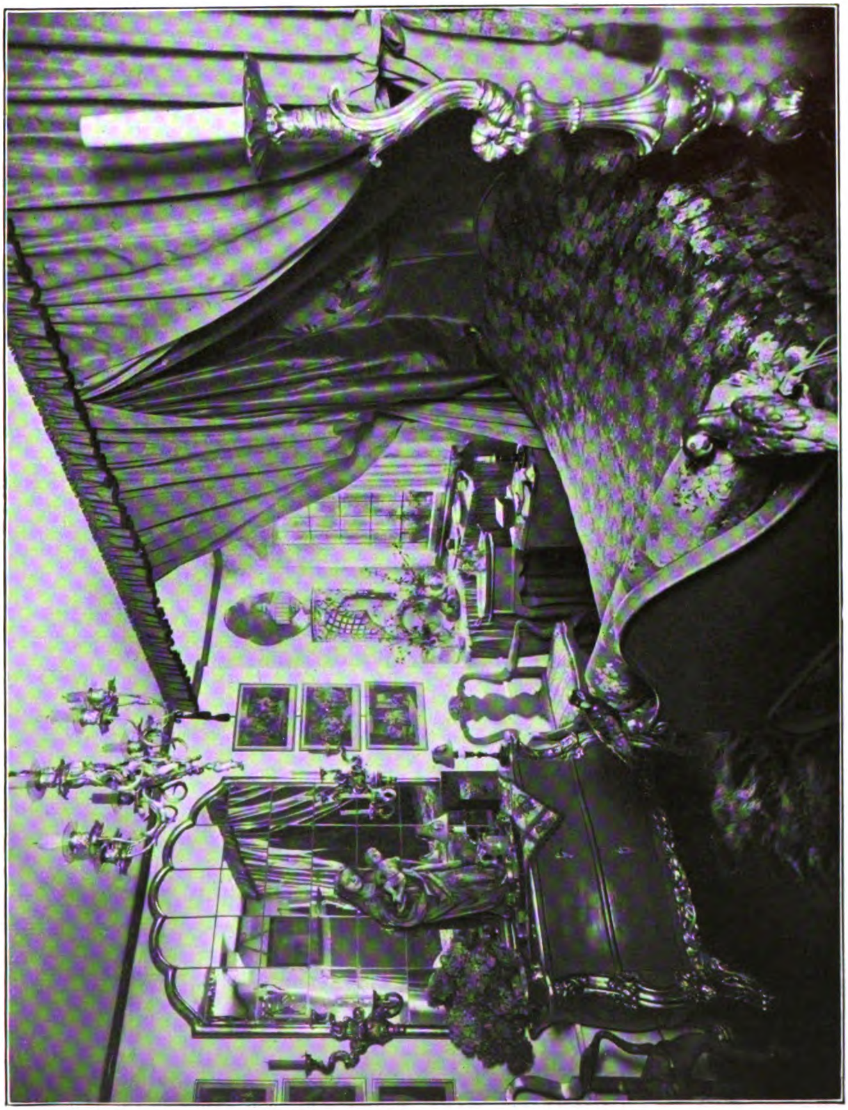


58

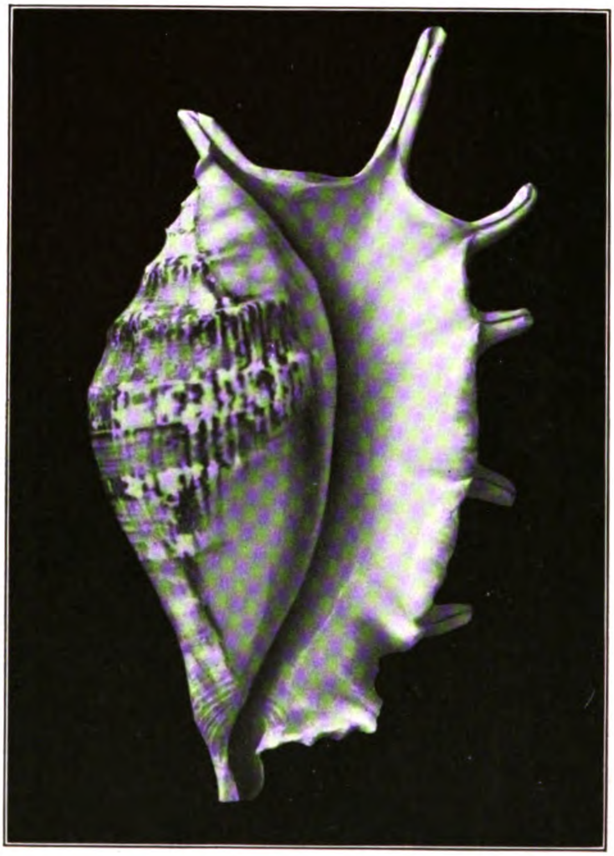
58\. Eine Muschel, zoologisch richtiger als Schnecke bezeichnet, denn Muscheln sind zweischalig. Ich bildete die Muschel hier ab als Anschauungsmittel für den Zusammenhang von Porzellan (porcella, vulg.-lat. = Muschel-[Schnecken-]Art). Muschel- oder Rokoko-Stil. Denkt man sich das obere und das untere Ende durch eine Linie im Innern (Achse) verbunden, so ist das die „Schwerlinie", aber nicht die „Mittellinie" — das will sagen, daß im Gleichgewicht ist, was sich jeweilig auf entgegengesetzten Seiten der Schwerlinie befindet. In der vorliegenden Ansicht ist die kleinere dichte linke Masse gleichgewichtig zur größeren, aber lockeren Masse. Die Beobachtung dieser Tatsache wird noch reizvoller, wenn man statt des Bildes eine ähnliche Muschel in Wirklichkeit betrachtet und nun die körperliche Ansicht hat (statt der flächigen des Bildes). Beim Drehen der Muschel ergeben sich immer neue ungleichartige Ansichten im Gleichgewicht.

59\. Eigenartige Mischung von Barock und Rokoko. Das üppig Schwellende ist das Barocke; das Rokoko kündigt sich an in den muschelartigen Formen, z. B. besonders deutlich in dem Lichtständer im Vordergrund des Bildes, auch in den Beleuchtungskörpern, sehr gut auch in dem Wandbrett (Konsole) im Hintergrund rechts. Der Reiz der Rokoko-Formen liegt nicht in den Linien, sondern in der Körperlichkeit, die wie bei der Muschel des Bildes 58 bei jeder Ansicht ein neues Spiel der Kräfte mit dem Streben zum Gleichgewicht zeigt. In diesem Sinne ist seit der Antike das Rokoko der erste grundsätzlich neue Stil, denn alle Formen bis zum Barock sind aus der (symmetrischen) Statik der Antike entwickelt; das Rokoko ist unsymmetrisch gleichgewichtig und hat die Statik der Muschel. Anklänge, die das Rokoko an das Barock zeigt, sind nur aus Gewöhnung an die alte Statik und so als tastende Versuche zu erklären, also durch zeitliche Nachbarschaft, bis der grundsätzliche Schritt zum reinen Rokoko unbeirrt gewagt wird.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Zander & Labisch, Berlin.



59



60

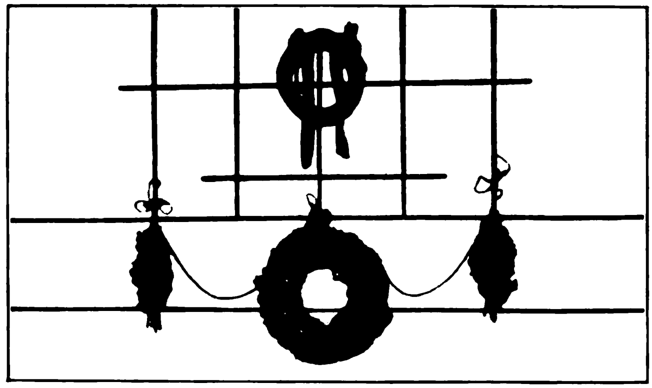
60.
Wenn man mit Stilformen walten will, muß man ihr inneres Wesen erfaßt haben. Darum noch einmal eine „Muschel". Diese Art ist in den Umrissen geschlossener; vielleicht bedarf sie in ihrem Aufenthaltsort nicht des starken Schutzes gegen das Verschlucktwerden wie die Art im Bild 58. Uns lehrt sie, daß ihre Form der „Kartusche" des Barock nähersteht und daß sie leicht an deren Stelle treten kann. Die zeitliche Nähe von Barock und Rokoko ist Ursache von Übergängen im einzelnen, während das Grundsätzliche so verschieden ist, wie eben Gleichmaß (Symmetrie) und Gleichgewicht. – Auch (zoologisch) eigentliche Muscheln sind gelegentlich Formenvorbild, besonders wenn sie unsymmetrisch sind. Da das Rokoko keine Statik im alten Sinne besitzt, muß immer beim Aufbau eine dem Umfallen entgegenwirkende Kraft zu Hilfe kommen, wodurch sich ein weiteres reizvolles Spiel im Ringen nach statischem Gleichgewicht ergibt. Das Rokoko ist der Stil der lebendigen Bewegtheit, und ein Augenblick des Gleichgewichtszustandes wird im Gebilde festgehalten. Die Blumen können sich dem nicht anpassen; ihr Zustand ist naturgegeben, sie werden daher immer, zwar im Umriß leicht und zierlich, als Betonung von Ruhepunkten angewendet werden. (Wollte man sich z. B. den Lichtständer im Bilde 59 mit Ranken umwunden denken – den Halter als Säule aufgefaßt –, so würde eine heillose Unruhe entstehen.)

61. Raum mit Rokoko-Schmuckmitteln. Ruhepunkt: eine flach gefüllte Blumenschale. Am Kamin links im Ziergefäß ein Blattkaktus, der das Grundgesetz des Rokoko gleichsam karikiert wiederholt, rechts eine Vase mit Efeu.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Zander & Labisch, Berlin.



61



62

62. Antikisierte Sträuße und Kränze als Dauer-Wandschmuck; durch die Art des Aufhängens an Wand-Zierleisten miteinander verbunden.

Werk und Bild: Willy Lange.

63. Wandschmuck im Lehrsaal für Gartenkunst der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem. Mattengewebe zwischen Wandleisten und Rahmen. Auf dem Bordbrett Krug mit blauen Tupfen, darin blaue Disteln als Dauerschmuck. Auf dem Wandtisch bepflanzte Gefäße. In der Mitte auf Rupfenstoff eine Allegorie: Baumotive (Pentagramm als altes Zunftzeichen der Baukunst [altbraun wie die Wandleisten]) und Naturmotive der Gartenkunst („des Lebens goldner Baum"); beide Motive vereint, mit „gleicher Liebe umfangen", durch den Blumenkranz. (Ich habe diese Gestaltung später zum Signum meiner gartenkünstlerischen Tätigkeit gewählt.)

Werk und Bild: Willy Lange.



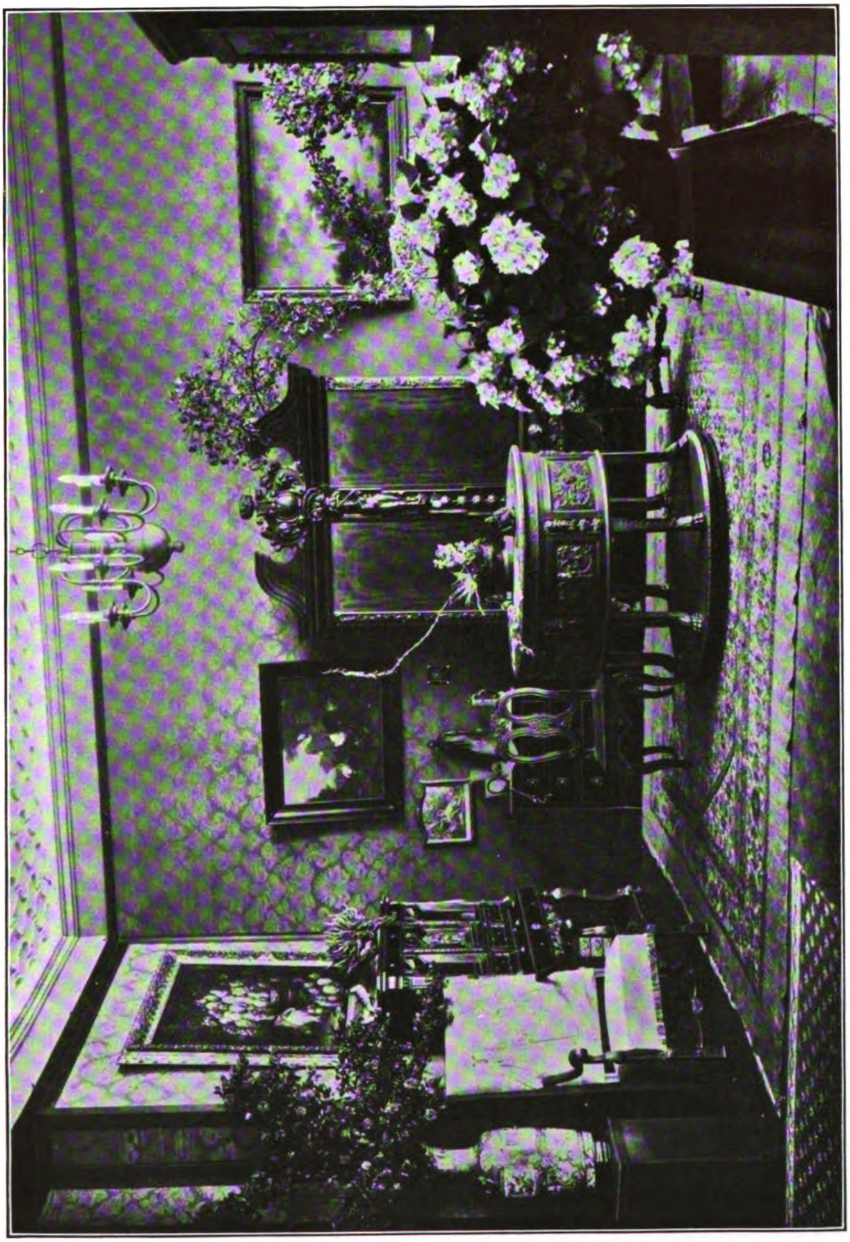
63



64

64. Raum von Architekt Albert Geßner in einem Landhaus im Grunewald, zu dem ich den Garten schuf. Vasen mit Pelargonien. Blumenkrippen an den Fenstern. Der Blumenkorb als Wandschmuck gewählt: Sinnbild für „Blumen im Hause". Werk und Bild: Albert Geßner.

65. Vase mit Hortensien im Vordergrund, der Größe und Fülle der Blumen entsprechend. Rankrosen in der Vase links und aus einem Gefäß auf dem Spind frei in den Raum quellend. Diesen Zweigen schwingen andere entgegen aus einer großen (nicht sichtbaren) Vase. Der Fülle der Schmuckmittel des Raumes und der Möbel entspricht die Fülle des Blumenschmucks. Auf dem Tisch eine Schale mit bizarren Pflanzen (Bromelien). Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.



65



66

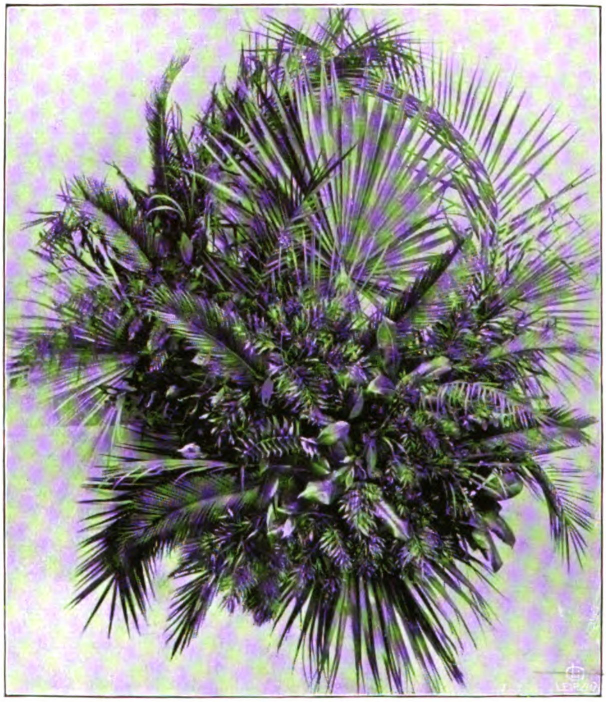
66.
Zwei Drittel des Kranzes aus Palmen und Lorbeer, ein Drittel aus hellila Flieder. Verbunden durch einen Palmenstrauß mit Rosen und weißem Flieder, zusammengehalten durch eine Schleife. Beispiel für ein gutes blumenkunstgewerbliches Werk.
Aus Willy Lange: Blumenbinderei (vergriffen).

67.
Schmuck zu einer Trauerfeier für zwei verstorbene Lehrer der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem, eines Botanikers und eines Gärtners. Beiden sind Gedächtnisaltäre gewidmet, mit den Votivtafeln der Namen, die sich gegen einen Feldblumenstrauß für den Botaniker, gegen einen Strauß von Gartenblumen für den Gärtner als Weihegaben lehnen. Im verdunkelten und nur durch verhängte Lampen und die Altarlichter erhellten Raum (Lehrsaal mit Zeichentafel) fand die Feier statt. Auf ein Wesentliches ist aufmerksam zu machen: nur die Altarlichter haben die aufstrebende Linie, alle anderen Linien sind hängend, bogig; auch die Pflanzen sind so gewählt, daß jede aufstrebende Wuchslinie vermieden ist. Selbst die Palmen weichen der aufrechten Linie seitlich bogig aus. (Die Wasserleitung rechts ist verkleidet in einen Sockel für Blumen. Die Töpfe der Begonien sind durch Blumengirlanden verdeckt, die das Ganze am Boden zusammenfassen.)

Im Hintergrund zwischen und hinter den Altären das Rednerpult, verkleidet und mit nur hängendem Grün in das Ganze eingestimmt. Das Leitmotiv ist durch den Zweck bedingt: zum ehrenden Gedächtnis eines Botanikers und eines Gärtners (Professor Dr. Müller und Gartenbaudirektor Fintelmann). Werk: Willy Lange. Bild: Photograph Niemeyer, Steglitz.



67



68

68. Zwei Palmenwedel zum Kranz zusammengefügt, darauf ein Strauß aus Palmen- und palmenähnlichen Blättern. Gutes Werk des Blumen-Kunstgewerbes.

Aus Willy Lange: „Blumenbinderei" (vergriffen).

69. Raumschmuck für eine Beisetzungsfeierlichkeit. In der Mitte der Sarg mit Fahnentuch bedeckt. Die Wirkung beruht auf dem ruhigen Vorherrschen einer großen Blumenart, Hortensien. Besonders hervorzuheben ist die Hortensien-Zierde, die girlandenartig aus den Voluten der Säulen und Wandträger hervorquillt. Der Rhythmus des Blumenschmuckes, symmetrisch im Sinne des barockartigen Raumes, mit Vermeidung jeder aufstrebenden Linie, ist vorzüglich abgestimmt und findet seine Auflösung, seinen Ausklang in zwei seitlichen Fliederbüschen. Das Mittelstück ist nach dem Motiv des Grabes ernst gestaltet. Die Lichtpfeiler, in ihrem Zierat durch Stoff verkleidet, das Grabmotiv durch „Licht" erhellend.

Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.



69

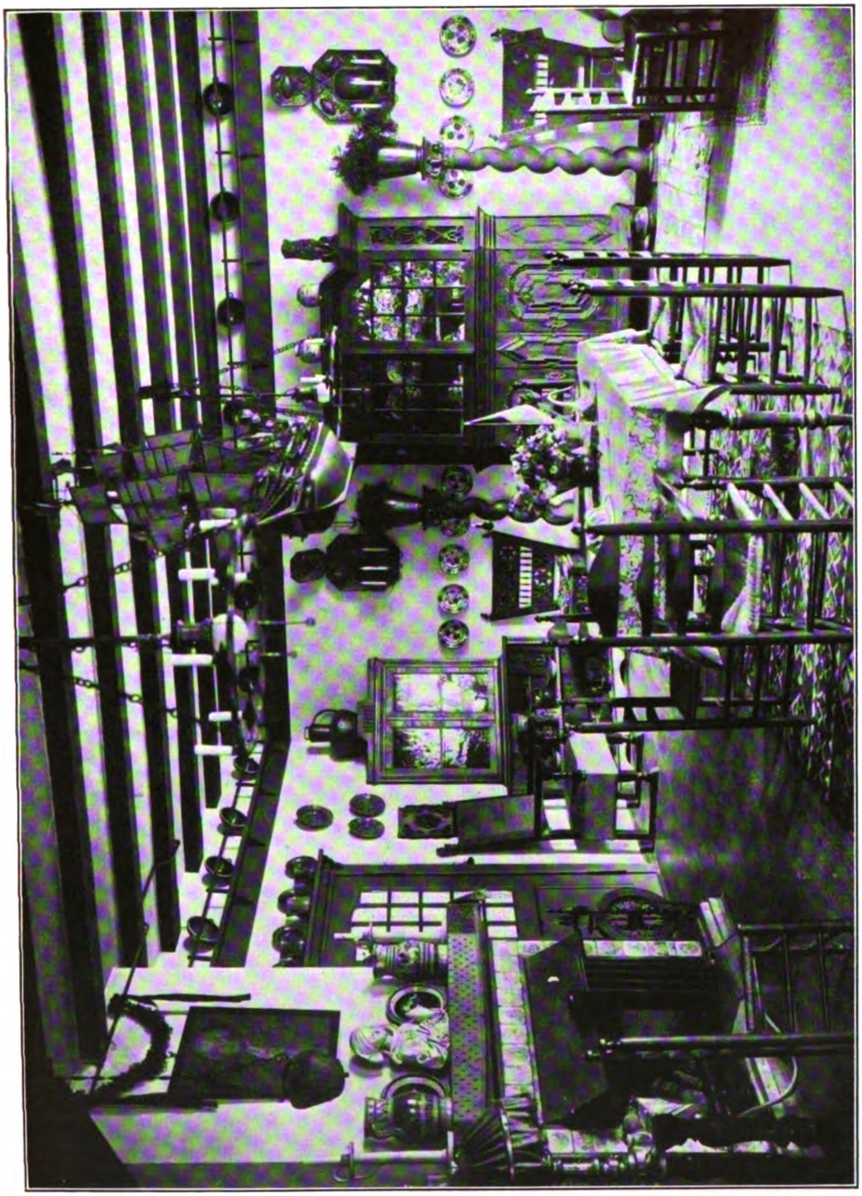


70

70. Ich habe behauptet, daß nordische Kunst schon um 1000 n. Chr. ein „Rokoko" entwickelt habe. Diese Bank, die im Museum zu Stockholm steht, beweist es, wenn man das Wesentliche der Rokoko=Schmuckkunst im Gleichgewicht sieht. Zwar „bewegt" sich der Schmuck, nach altnordischen Tiermotiven, hier noch innerhalb einer festen Rahmenbegrenzung, aber besonders der untere Teil zeigt Verschiedenheiten zu beiden Seiten der Schwerlinie, die hier noch mit der Mittel=linie (unsichtbar) zusammengeht; Kopf= und Schwanzseite des Schmuckstückes sind verschieden, aber im Gleichgewicht. Die bis dahin ungestörte Entwicklung der nordischen Kunst wurde unterbrochen durch das Eindringen südalpiner Geistes= und Kunst=Richtungen.

71. Die ebenerwähnten Eindringlinge zeigen sich in dem jungnordischen Raum. Zwar ist ein Wesentliches noch erhalten: das steil Aufstrebende der nordischen Linienführung, die in der (nordischen) Gotik ihren Höhepunkt fand. Darum vertragen sich mit diesen aufrechten Linien die eckigen, harten Formen, die z. B. das Barock im Norden annahm, besonders in den bäuerlich schweren Gebilden, die man flämisch nennt. Ein Vergleich mit dem Barock des Bildes 61 wird das Gesagte anschaulich erweisen. (Die naturgemäß wagerechten Stütz=balken der Decke widersprechen dem Behaupteten nicht, da sie für die Stand=fähigkeit [Statik] des Raumes eben nötig sind.) Blumen werden hier nur in den Grenzen bäuerlicher Schmuckkunst anzubringen sein. Das Bild dient an seinem Teil dem hier allgemein verfolgten Zweck, Beispiele für verschiedene Linien=sprachen der Raumkunst zu geben. Im Vergleich mit Bild 59 wird man diese Sprache als kraftvoll männlich empfinden. In diesen Raum würde auch die Bank des Bildes 70 passen: nordisch.

(Beide Bilder erworben auf einer nordischen Reise von Willy Lange.)



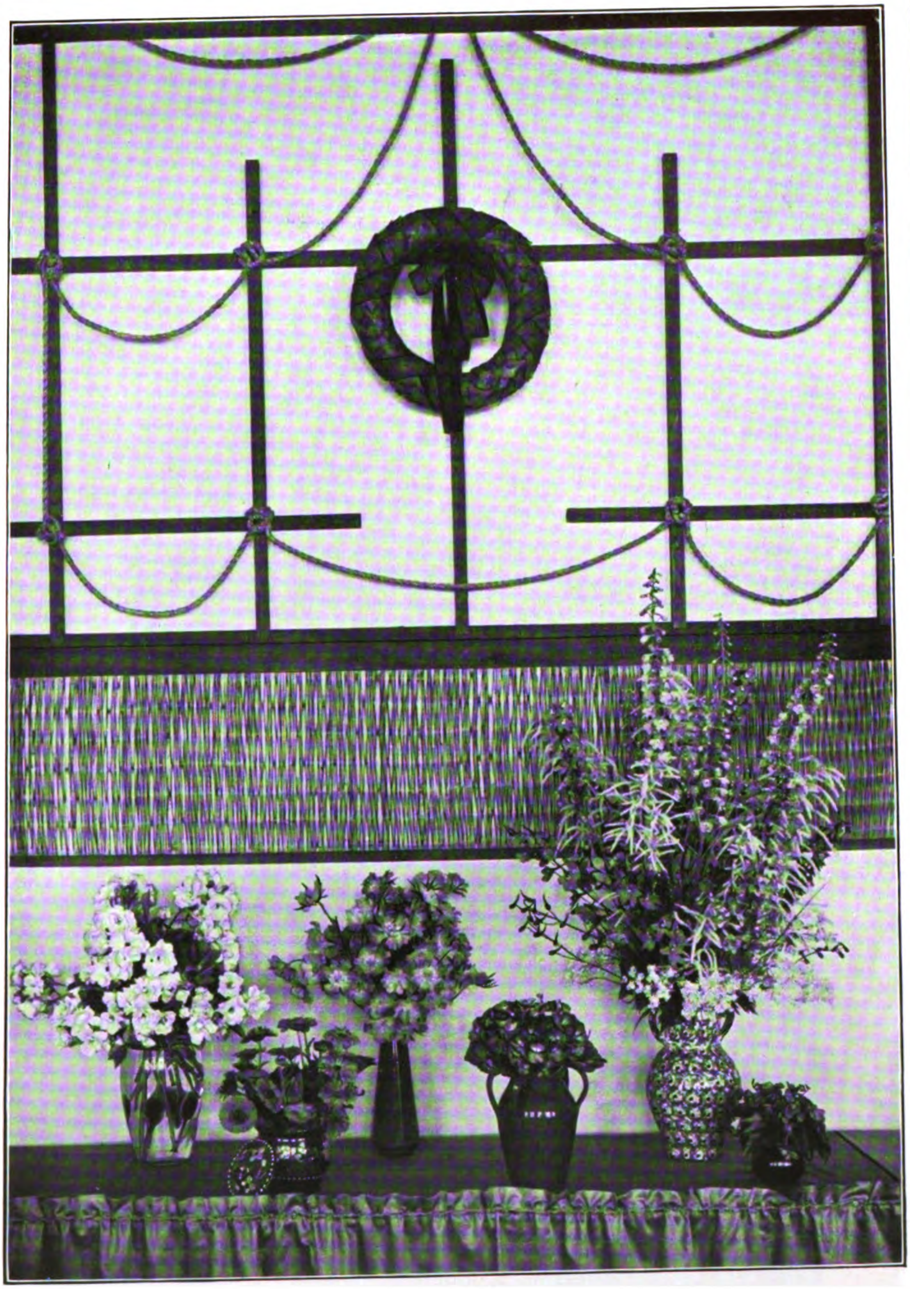
71



72

72. Fruchtkorb mit Herbstblumen.
Werk: Otto Buschmann, Hamburg. Bild: Max Hirsch, Hamburg.

73. Teil einer Lehrsaalwand in der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem. Die Tafeln für Aufstellung von Lehrgegenständen sind beweglich, mit Stoff bedeckt und mit Stoff behängt (alt-olivgrün). Hier stehen gefüllte Gefäße: links Polyantha-Rose Orleans in durchsichtiger Glasvase; dann braunbunte Bauerntöpfe mit orangefarbenen Calendula-Blumen; dann Töpfer-Vasen mit verschiedenen Blumen aus dem Bauerngarten.
Ein Streifen Schilfmatte zwischen Wandleisten gibt die ästhetische Grundlage der Wandzierleisten. Das Motiv der Befestigung dieser Leisten mit Schnur gibt die Möglichkeit, die harten aufrechten und wagerechten Leisten durch bogige weiche Linien zu verbinden. Der antikisierende Kranz (als Dauerschmuck) ist mit seinem eigenen Band ästhetisch an einem Kreuzungspunkt der Leisten befestigt. Man beachte die Einfachheit der Mittel, die zum Ziel des Schmuckes kahler Wände führen mußten. Aber gerade die Einfachheit weist darauf hin, daß ähnliche Mittel auch heute noch, in der Zeit des Verzichts, überall möglich sind.
Werk und Bild: Willy Lange.



73



74



75



77



76

74, 75, 76 als Beispiele für die Beziehungen unseres verflossenen sogenannten Jugendstils zur japanischen Schmuckkunst.

77. Ein Beispiel für japanisches Rokoko (um 1700).
Die Abbildungen 74 bis 77 sind aus Oskar Münsterberg: „Japans Kunst", Verlag Georg Westermann, Braunschweig.

78. Raumschmuck in der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem gelegentlich einer Ausstellung von Schülerarbeiten. Beachtenswert Weinranken, die aus einem Mischkrug emporwachsen und die Zierleisten beranken.
Werk und Bild: Willy Lange.



78



79

79. Dieses kleine, mir persönlich unbekannte Mädchen, heute hoffentlich glücklich erwachsen (Tochter des Postrats Brandes, Frankfurt a. M.), wird es mir nicht übelnehmen, wenn ich „das Recht am eigenen Bilde" verletze und es hier als Beispiel unbefangenen Kranzbindens abbilde. Es schweben da mancherlei Erinnerungen mit, die mir das Bild besonders lieb machen. Ich verdanke es meinem früheren Schüler Willy Rosenthal. – So also sieht ein Blumen-Kranz aus, wie ihn Kinder binden, Maler malen, Dichter besingen. Wäre er nicht schön als Brautkranz? Bild: Willy Rosenthal, Koblenz 1909.

80. Brautschmuck: Myrtenkranz, Brautstrauß, Streublumenkorb, Schleier; Strauß für den Bräutigam. Der Kranz ist hier zur Krone, Myrtenkrone, umgebildet; kleine Kränze zieren das Band des Straußes. Der ist im Sinne des Biedermeier weitergebildet, des Biedermeierstils, der dann das „französische Bouquet" übernahm. Heute wollen diese alten Formen bewußt unbefangen sein, aber man merkt die Absicht. Man muß eben auch im Sinne alter Zeiten die Blumenkunst durchführen können. Das fordert schon der kunstgewerbliche Betrieb; aber es ist wünschenswert, daß die Städter als „Kunst" aus der Hand des Blumenkunstgewerblers am höchsten schätzen, da sie es sich nicht selbst schaffen können, das echt Unbefangene, Reine, nicht das Verkünstelte.

Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.



80



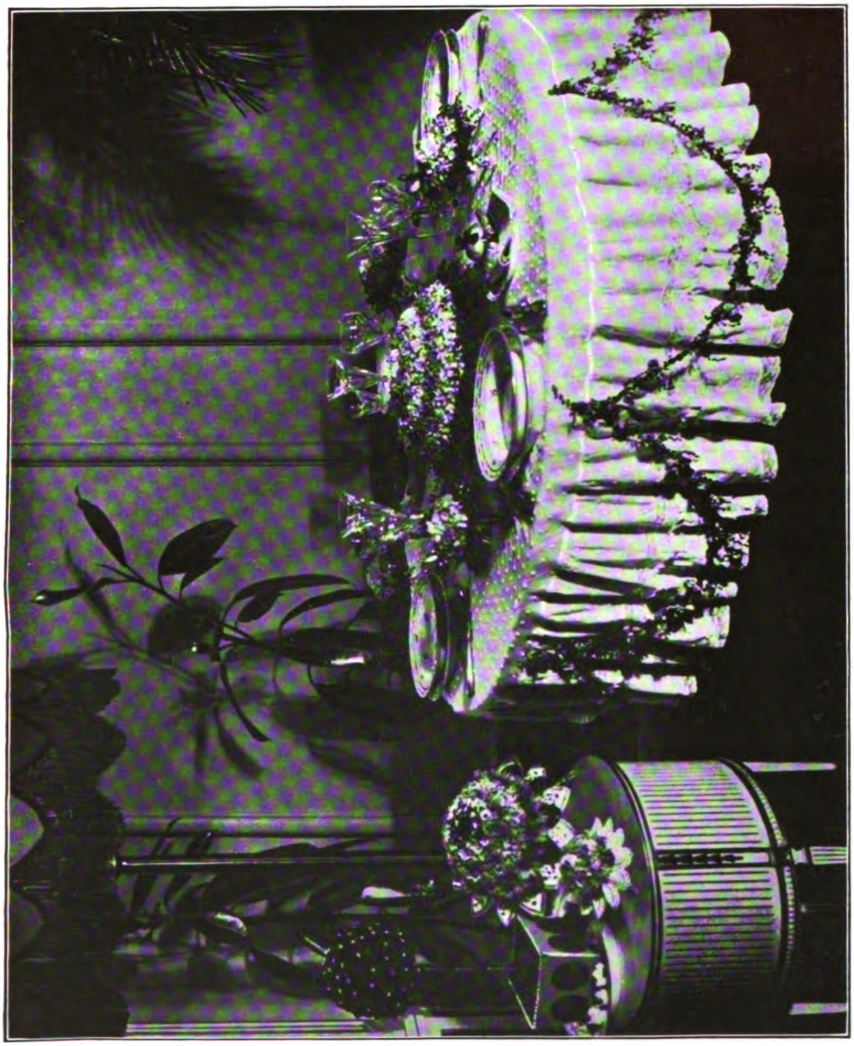
81

81. Brautkranz von Myrte (ohne Draht), durchflochten mit feiner Goldschnur, symbolisch als Hoffnung. Im Sinne der Ausführungen dieses Buches über die Symbolik der Kranzform streben hier zwei Myrtenzweige gegeneinander, sich so zum Kranz schließend. Der Reifen aus feinem Rohr ist nicht sichtbar, weil verdeckt durch die rund herum gebogenen Zweige. Infolge seiner Echtheit ist ein derartiger Kranz nicht nur ästhetisch und sinnig wertvoller, sondern auch kostspieliger; er erfordert auch mehr Geschicklichkeit, Arbeit und Sorgfalt als ein mit Draht gebundener. Das Blumenkunstgewerbe braucht also nicht zu fürchten, daß ihm bei Verbreitung – und entsprechender Schätzung – echter „einfacher" Gebilde ein berechtigter Gewinn entginge.

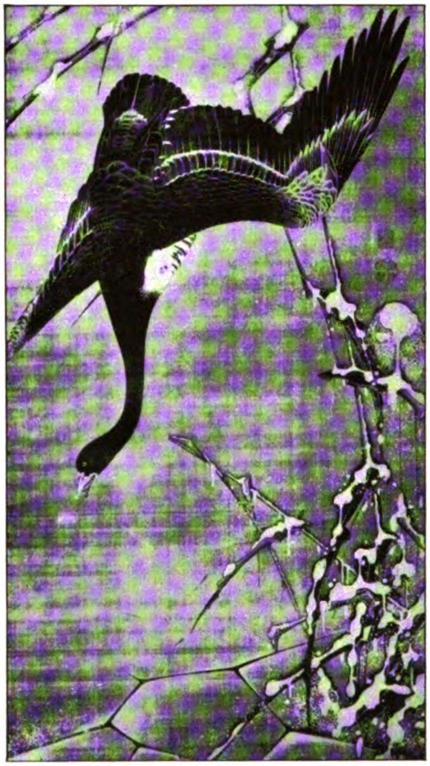
Werk: Willy Lange. Bild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Steglitz.

82. Tafelschmuck im Sinne der Biedermeierzeit stilisiert: flacher kreisförmig angeordneter Blumenschmuck in der Mitte; Biedermeier-Sträuße, wie beim französischen Bouquet mit Manschette versehen, liegen neben dem Platz jeder Dame. Die Gummibäume gehören auch in die Zeitstilstimmung. Ebenso die Sträuße auf dem Tischchen mit dem stilisierten gestutzten Bäumchen.

Werk: Hermann Rothe, Berlin. Bild: Photograph Ernst Schneider, Berlin.



82



83



84

83. Japanisches Gemälde. Wildgans über gesprungenem Eise mit beschneitem Ufergezweig. Beispiel für die beliebte Dreieckform der Gliederung.

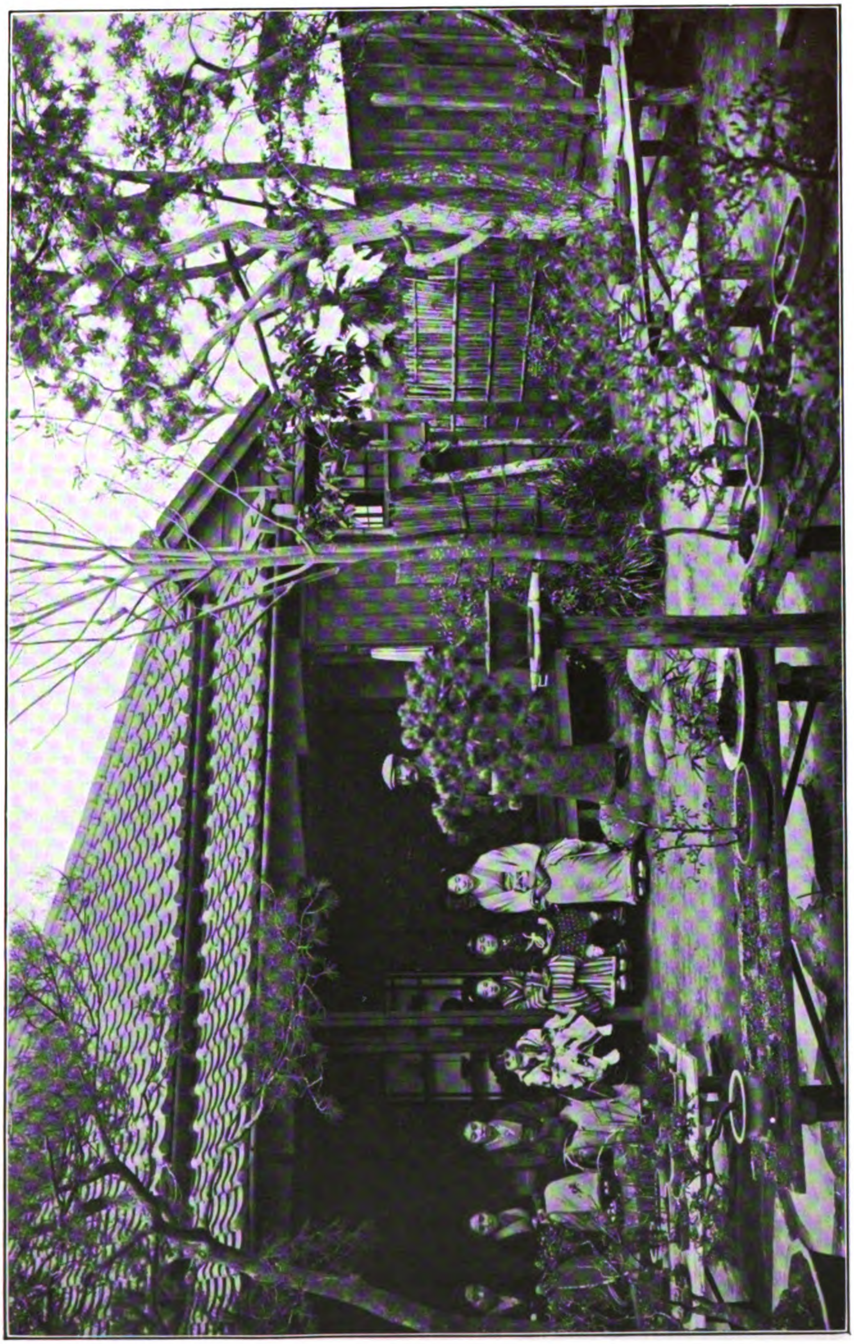
84. Japanische Kiefer in japanischem Gefäß, stilisiert im Sinne der japanischen „Idee“ vom Wuchse der Kiefer. (Dreieckform.)
Bild: Alfred Unger, Japan-Import, Heidelberg.

85. Archaistische japanische Gefäße. Bei fast allen Kulturvölkern, sobald ein hoher Grad von Feinempfindlichkeit für höchst ausgebildete Formen erreicht ist, wird Ursprünglichkeit in Form und Stoff wieder geschätzt. So auch in Japan. Parallele hierzu bei uns: Schätzung der Bauerntöpferei; man freut sich dann am Gegensatz „wie wir es doch so herrlich weit gebracht“.
Bilder 83, 85 aus Oskar Münsterberg: „Japans Kunst“, Verlag Georg Westermann, Braunschweig.



85

86. Japanischer Hausgarten. Auf niedrigen Tischen zahlreiche stilisierte Pflanzen in Gefäßen, die einzeln betrachtet sein wollen. Bild: R. Amthor.



86



87

87.
Sumpfpflanzengesellschaft in flacher Schale mit Stielhalter; eine Tradeskantie wächst über den Rand hinaus.

Werk (nach japanischer Anregung) und Bild: Willy Lange.

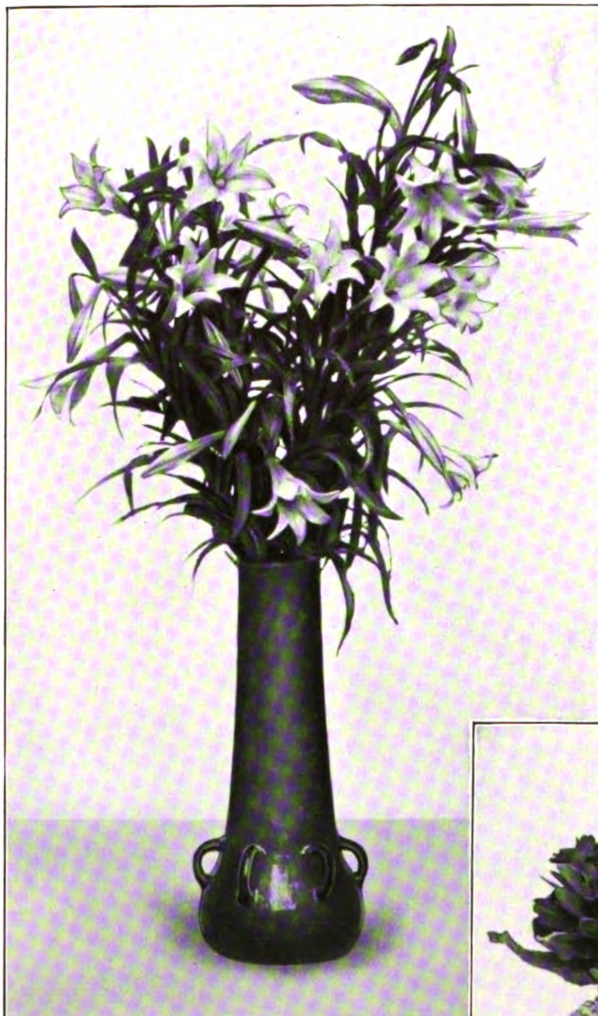
88.
Billiger japanischer farbiger Holzschnitt: Vogel auf Kirschzweig. Bambuszweige zeigen an, daß der Baum am Seeufer steht. Durch diese pflanzliche Andeutung tritt dem Japaner ein ganzes Landschaftsbild vor sein geistiges und seelisches Auge. — Dreiecksform der Flächengliederung des Bildes; Hintergrund zart abgetöntes Himmelsblau.

Die Bilder 88, 86, 85, 84, 83, 77, 76, 75, 74 sollen zu einem Teil veranschaulichen, was im Abschnitt „Bunte Blätter" über „Japanisches" gesagt ist: den inneren Zusammenhang aller japanischen Künste und kunstgewerblichen Schmuckmittel mit der Natur, die wechselseitigen Einflüsse der verschiedenen Künste (z. B. wie die Malerei die Holzschnitzerei, Garten- und Blumenkunst, Lackkunst beeinflußt und umgekehrt), wie dann tiefere, uns unverständliche Beziehungen bestehen zu Dichtung, Überlieferung (Geschichte und Sage), Religion und dem, was wir Aberglauben nennen. — Man kann sagen, daß Bild 88 ein „Landschaftsbild" ist, aber nicht in unserem Sinne, sondern für den Japaner, der aus einem abgezogenen Teil auf ein Ganzes schließt. So etwa!



88

Als Rückblick auf Bild 88 und die vorhergehenden japanischen bis 83 sei noch darauf aufmerksam gemacht, wie die japanischen Kunstwerke, besonders der Malerei, Garten- und Blumenkunst, immer durch einige Andeutungen die *Phantasie*, das Sinnen und innere Schauen des japanischen Betrachters wachrufen und *voraussetzen*, daß der Betrachter ein Wesentliches zur Vollendung des Genusses in seinem eigenen Geist und Sinn beiträgt. So führt eine bescheidene Andeutung ins Weite: in die Landschaft, in die Jahreszeit, Wetterstimmung, erinnert an Verwandtes in Dichtungen oder in Geschichten von Heiligen – grenzenlos ist die Mitarbeit der Phantasie, die beim Betrachter vorausgesetzt wird. Welche Quelle der Anregung im *Grundsätzlichen dieser Voraussetzung* für uns! Darum habe ich in diesem Buch so viel Japanisches angedeutet, nicht zur Nachahmung, sondern um das Grundsätzliche einzudeutschen. Denn das *Grundsätzliche* liegt auch in der Richtung deutsch-nordischer geistiger Zukunftsentwicklung in bezug besonders auf Garten- und Blumenkunst; die Wurzeln und Keime sind im Deutschen heute schon da, auch einige Blütentriebe.



89

89. Lilienvase. Das moderne Gegenstück zu Bild 52a. Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.

89a. Strauß aus Sträußen gebunden (Narzissen, Primeln) im Möhrke-Stil. Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Willy Lange.

90. Links Polyantha-Rosen, in der Mitte Teehybrid-Rosen, rechts Remontant-Rosen und Teehybrid-Rosen. Schale mit dunklem Laub (Blutbuche). Die beiden seitlichen Sträuße haben deutsche Form im Sinne des Pentagramms. Werk und Bild: Willy Lange.



89a



90



91

91. Feldblumenstrauß in ländlichem Krug. Grundform Pentagramm. Feldblumen und Pentagramm – ein klanglich=begrifflicher Mißton, kann aber nicht vermieden werden, wenn es sich um lehrhaften Hinweis auf ein Formgesetz mit einem Wort handelt. Durch die überall verteilten Ähren wird die Form verschleiert. Hat man Gelegenheit, selbst die Blumen zu sammeln, so empfiehlt sich, von Mohn, Kornblumen, Maßlieb nur Knospen zu wählen, die im Strauß sicher aufblühen. So kann man einen Feldblumenstrauß sogar verschicken. Werk und Bild: Willy Lange

92. Nacktstengeliger Mohn, vielfarbig in vielfarbigem, steilem Krug. Rechts daneben: rote Geranien in blauem Krug mit weißen Tupfen. Rechts neben diesem: brauner Topf mit gelben Calendula. Dann: Henkeltopf mit vielfarbigen Edelwicken. Ferner: Feldblumenstrauß in ländlichem Krug. Schließlich: Korb mit Rosen „Gruß an Teplitz". Werk u. Bild: Willy Lange.



92



93

93. Straßenhändlerinnen mit Blumen. Ich will nicht unterlassen, sie hier „in die Literatur einzuführen" und ihrer zu gedenken, nicht, weil auch sie einmal „jung und (vielleicht) schön" waren, sondern weil sie viel Blumen im Hause vermitteln. Das Blumenkunstgewerbe sollte ihnen ihr Dasein gönnen. Raum für alle! Sie lenken auf Blumen Herz und Sinn derer, die vorüberhasten und kaum noch wissen – in der steinernen Großstadt –, daß es Natur, daß es auch Blumen gibt. Sie rufen ständig: Kauft, kauft Blumen! Sie nennen auch Preise, oft billige; daraus merkt dann der Städter, daß auch wohl schönere Blumen in strahlenden Blumengeschäften nicht unerschwinglich im Preise sein werden, und wagt es, einzutreten. Der Preisunterschied ist leicht begründet. Handelt es sich um ein künstlerisches Blumengebilde im Blumengeschäft, so ist das etwas ganz anderes als das, was die Blumenfeen der Straße anbieten: ein mit Auswahl des Besten entstandenes Neues, womöglich ein Kunstwerk, bei dem es ganz falsch wäre, den Preis aus der Zahl der Blumen zu errechnen. Der Preis eines Kunstwerkes beruht nicht auf einem Additions-Exempel der Rohstoffe; nur solche, mehr oder weniger frisch, bieten die Straßenhändler feil. Der Rohstoff und sein Preis verhalten sich zum Kunstwerk mit seinem schätzungsweise, aber immer zu niedrig ermittelten Geldwert wie Bild 93 zum Bilde 94. Das muß allerdings der großen Menge, die falsche Preisvergleiche anstellt, gesagt werden. Aber viele werden zu Blumenfreunden durch die Straßenhändlerinnen, und darin liegt deren – Kulturwert. Bild: Staatl. Dipl.-Gartenbauinspektor Helgers.

94. Stilleben von Otto Möhrke. Als schlagender Beweis für das zu Bild 93 im Gegensatz Gesagte.

Werk: Otto Möhrke (Möhrke & Hartmann, Berlin). Bild: Grete Jüphner-Stuhr, Berlin.



94



95

95. Das Ziel des Unterrichts in der Blumenschmuckkunst an der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem, wie ich ihn seinerzeit unter anderen Unterrichtsgegenständen zu erteilen hatte, liegt nicht darin, Blumenkunstgewerbler auszubilden. Vielmehr war die Aufgabe, die Kunststile aller Zeiten in ihren Triebkräften zum Verständnis zu bringen, Formengefühl auszubilden, im Sinne dieses Buches mit der „Blume" an sich und in Beziehung zu Raum und Leben zu gestalten. Man muß einen Strauß und einen Kranz von Blumen unmittelbar im Garten mit Bast binden können, die Schwierigkeiten einmal erkannt und überwunden haben, wenn ein Kunstwerk entstehen soll. Man muß mit einfachen Mitteln einen Raum schmücken können, wozu die Lehrsäle in ihrer ursprünglichen Kahlheit Gelegenheit gaben (siehe Bild 95). Auch andere einfache Aufgaben der Schmuckkunst muß man mit gärtnerischen Mitteln anmutig lösen können. Das war — neben Vermittlung des kunstgeschichtlichen Wissens — mein Ziel des Lehrgegenstandes: „Blumen- und Schmuckkunst".

Bild 96 zeigt einen einfachen Weidenkorb, grünbraun, mit gelblichen und lila Levkojen. Das fehlende Grün wird durch die Farbe des Korbes ersetzt.

Werk: Willy Lange. Bild: Photogr. Atelier C. M. Steudel, Berlin-Steglitz.



96

Bunte Blätter

Bildzauber (zu S. 9, a).

Es ist ein uralter Glaube, daß man durch das Abbild eines Dinges, auch Menschen und Tieres, diese selbst in der Gewalt habe und beeinflussen könne. Derartiges spricht auch aus den Opfergaben wächserner Hände, Arme usw., wie sie in katholischen Ländern noch vielfach üblich sind. Schließlich wird auch ein vereinbartes Zeichen, also ein Sinnbild, für eine Gesamtheit von Vorstellungen besonders geistiger Art auf religiösem Gebiet zu einer Art Bildzauber, wenn auch wesentlich vergeistigt. In diesem Sinne war das Radkreuz ein Sinnbild des Sonnenglaubens, die Spirale ein Sinnbild des Sonnenweges am Himmel, auch der Davidsstern, das christliche Kreuz sind derartige Sinnbilder. Wer z. B. ein Kreuz am Körper trägt, stellt sich damit unter den Schutz alles dessen, was der Christenglaube verheißt; ähnlich im Falle von Marien- und anderen Heiligenbildern. Endlich beruht auch das Amulett als irgendwelcher zu Schutz und Bann geweihter Gegenstand auf dem Bildzauberglauben. Andere Sinnbilder, welche an allgemeine Begriffe erinnern sollen, wurzeln schließlich gleichfalls in der Bildzaubervorstellung, wenn auch hier der Begriff des Zaubers verblaßt und nur eben das Bild für den Sinn übrigbleibt.

Opfertiere (zu S. 9, b).

Prof. Eduard Hahn weist in seinem Buch „Von der Hacke zum Pflug" nach, daß unsere heutige landwirtschaftliche Tierzucht nicht aus dem Nutzzweck hervorgegangen ist, sondern aus dem Zweck, Opfertiere zur Verfügung zu haben. Ich habe in dem Buch „Der Garten und seine Bepflanzung" (Stuttgart) nachgewiesen, ohne damalige Kenntnis der Schriften Eduard Hahns, wie auch die erste Pflanzenzucht, gartenartig mit der Hacke, hervorging aus dem Bestreben, Heil- und Zauberpflanzen jederzeit bereit zu haben. Da die Hacke aus dem Faustkeil als Waffe entwickelt ist, so gehört der Gartenbau zum Uradel der Menschheit wie der Ackerbau und der Krieg.

Helden und Heldenverehrung (zu S. 10).

Vgl. hierzu Carlyle, „Helden und Heldenverehrung" (Reclams Universalbibliothek); das Buch sollte Gemeinbesitz aller Deutschen sein.

Stil (zu S. 14, a).

Stil ist die Ausdrucksform der Kunstwerke in Rassen, Völkern und Zeiten. Die Schöpfer des Stils sind immer einzelne Künstler, d. h. mit Gestaltungsanlage besonders begabte Menschen innerhalb ihrer Volkheit und Rasse; sie machen dann „Schule", wenn gleichartig Begabte ihre „Kunst" fortsetzen und ihr Volk sie schätzt. So entstehen Volks- und innerhalb dessen Zeitstile, und zwar in allen Kunstarten („Künsten"), welche jeweilig bestehen und gepflegt werden. Einzelne Künstler haben bei weiterer Entwicklung ihre besondere Stil-Eigenart, die entweder wiederum fortgesetzt wird als „Schule" oder einzig bleibt. Die Entwicklung der Kunst eines Volkes und einer Zeit beruht immer auf den (schöpferischen) Künstlern, das Volk selbst als empfangender Teil kann nur annehmen, pflegen und ablehnen. Auch die Kunst der sogenannten Naturvölker hat in diesem allgemeinen Sinne „Stil": eine indianische Stammbaumsäule hat ebenso „Stil" wie eine korinthische Tempelsäule oder ein japanisches Gemälde. Der Begriff Stil umfaßt also viel mehr als der uns geläufige Stilkatechismus bietet!

Die Blumenschmuckkunst kann uns mit den Kunststilen aller Zeiten und Völker in Berührung bringen: man denke nur an die Räume von Sammlern z. B. chinesischer, indischer, altägyptischer, mexikanischer, europäisch-antiker Kunstwerke, um nur Gegensätze zu nennen, oder an Sammlungen von Weltreisenden, Sondersammlungen der Kunst der letzten Jahrhunderte, denke an Stildarstellungen ganzer Räume vergangener Zeiten in echten Stücken zu heutiger Benutzung (oder in Museen). Aber auch Einzelheiten oder Gruppen von Gegenständen der Kunst vergangener Zeiten, ferner Länder – sobald sie mit Blumen in Beziehung treten sollen – stellen uns besondere Aufgaben. Dabei sind möglich die stärksten Verstöße gegen Zeit und Ort – im Theater würden solche Verstöße unsere Lachmuskeln in Bewegung setzen – und die sinnigsten Verknüpfungen.

Eine auch nur einigermaßen vollständige Übersicht über die Kunststile der ganzen Welt in den verschiedenen Zeiten würde mir, der ich mich seit 30 Jahren mit Kunst- und Kulturgeschichte lernend und lehrend befaßt habe, höchst reizvoll sein, wenn auch nur mit kurzer Angabe ihrer Wesensart. Das

aber würde die Aufgabe dieses Buches verschieben. Darum sei an dieser Stelle nur die lernende Beschäftigung mit der körperlichen und geistigen Welt der Kunststile eindringlich empfohlen. Es dienen dazu kunstgeschichtliche Werke, besonders mit Abbildungen. Lernen kann man aus allen: den nüchternsten Tatsachen und blendenden Darstellungen. Erst wenn man eine Fülle von Tatsachen kennt, greife man zu jenen Werken, welche die Kunststile (die Kunst im wesentlichen) darstellen auf der Grundlage der jeweiligen Kultur und ihres Zeitgeistes, des Klimas und der gesamten Lebenshaltung, auch die verschiedenen Beziehungen nachweisen (oft Wechselbeziehungen der Völkerzeiten) und den Einfluß der Entdeckung fremder Länder, auch der Handelswege, die Nachwirkungen verschollener Länder und Völker aufspüren (z. B. Atlantis, Sumerer).

Museen antiker, asiatischer, neuerer Kunst, der Völkerkunde und des Kunstgewerbes bieten eine Fülle belehrender Anregung für uns, wenn wir uns die Frage bei jeder Gelegenheit vorlegen: welche Blumen und Pflanzen könnten zu diesem oder jenem Werk in Beziehung gebracht werden. Über altnordische Kunst – und die ist auch unser eigen – belehren Museen in Kopenhagen, Stockholm, Christiania; letztere bieten ganze Entwicklungsreihen von Raum und Gerät, wie sie Th. Vollbehr für neuere Stilzeiten im Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg vorbildlich dargestellt hat. (Von Dr. Hans F. K. Günther erscheint [bei J. F. Lehmann, München] demnächst eine Schrift „Rasse und Stil", wie mir der Verfasser während des Druckes des vorliegenden Werkes mitteilte.)

Diese Andeutungen müssen hier, wegweisend, genügen, um meine Behauptung auch in der hier angedeuteten Richtung zu beweisen, daß die Blumenschmuckkunst eine der beziehungsreichsten (und zugleich liebenswürdigsten) Betätigungen ist, die wir ausüben können. Durch derartige Beziehungen gewinnt sie eine grenzenlose geistige Bereicherung.

Ideen über der Natur (zu S. 14, b).

Vgl. hierzu die Ausführungen in Willy Lange: „Gartenbilder" (Leipzig, J. J. Weber).

Anthropozentrische Weltanschauung (zu S. 18)

ist die Vorstellung, daß der Mensch der Mittelpunkt der Welt sei, für den alles, was ist, geschaffen ist. Diese Weltanschauung, für uns in unserer Erziehung durch das 1. Buch Mose: „Du sollst herrschen ..." – leider immer noch – als geistige Grundlage gegeben, kommt überall dort zum

Ausdruck, wo Belebtes in gewaltsame Formen gezwungen wird, z. B. beruht Gartengestaltung nach Baumotiven hierauf. Es scheint weit hergeholt, einen Strauß, in dem die Blumen kreisförmig um einen Mittelpunkt angeordnet sind, mit einer Weltanschauung zu verknüpfen, aber es kommt mir hier darauf an, überall die geistigen Wurzeln unseres Tuns aufzudecken, damit man sieht, daß aus anderen Wurzeln geistiger Anschauung eben auch andere Gestaltungsmotive hervorgehen müssen. Der Gegensatz zur anthropozentrischen Weltanschauung liegt in der Anerkennung der Gleichberechtigung alles Naturgeschaffenen mit dem Menschen, woraus dann statt seiner Überordnung Einordnung entsteht, statt Gewalt liebevolle Führung, statt roher Nutzung von Naturgegenständen das Bewußtsein dankbarer Aneignung. Ja, die sogenannte soziale Frage beruht darauf, ob man restlos gegenseitig den Standpunkt der Gleichberechtigung, der nicht minder Gleichverpflichtung gegenübersteht, anerkennt und befolgt.

Pflanzenarten verschiedener Landschaftsreiche (zu S. 20, a).

Vgl. hierzu Willy Lange: „Gartengestaltung der Neuzeit" (Leipzig, J. J. Weber).

Physiognomie und Charakter (zu S. 20, b).

In Willy Lange: „Gartengestaltung der Neuzeit" (Leipzig, J. J. Weber) finden sich eingehende Nachweise über die Zugehörigkeit der verschiedenen Blumenarten entweder zu Physiognomien oder zu Charakteren.

Japanisches (zu S. 20, c).

(Hierzu die Abb. 97 bis 103 [mit Beschreibungen auf S. 242] und 74 bis 77, auch 83, 84, 85, 86, 88.)

Inseln und jeder durch scharfe Trennung von anderen Gebieten abgegrenzte Raum wirken auf Menschen, Tiere und Pflanzen rassebildend, nachdem eine Besiedelung aus verschiedenen Quellen einst stattgefunden hat, die dann auf längere Zeit keinen Zustrom von außen hatte. Dies zeigt die Lebewelt Grönlands, Indiens, der Kanarischen Inseln in früherer Zeit, dies beweist in besonderem Maße Japan. „Rasse" entsteht immer ursprünglich durch Mischung einander nahestehender Stämme; dann Absonderung, dann Hochzucht der Abgesonderten, wobei das Klima, d. h. die gesamten Lebensbedingungen mitwirken.

Als älteste Einwohner Japans sind die der altnordischen Völkergruppe angehörenden Ainos nachgewiesen, deren reine Reste noch auf Jesso zu finden sind; sie hinterließen auf Japan die Kulturschicht der Steinzeit.

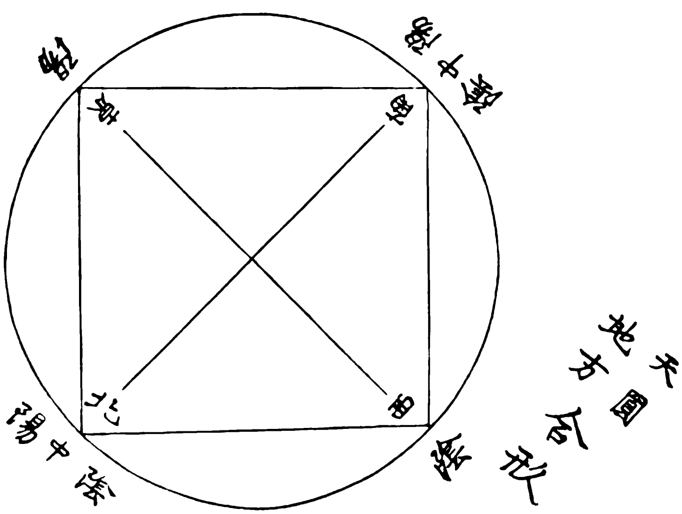


Abb. 97

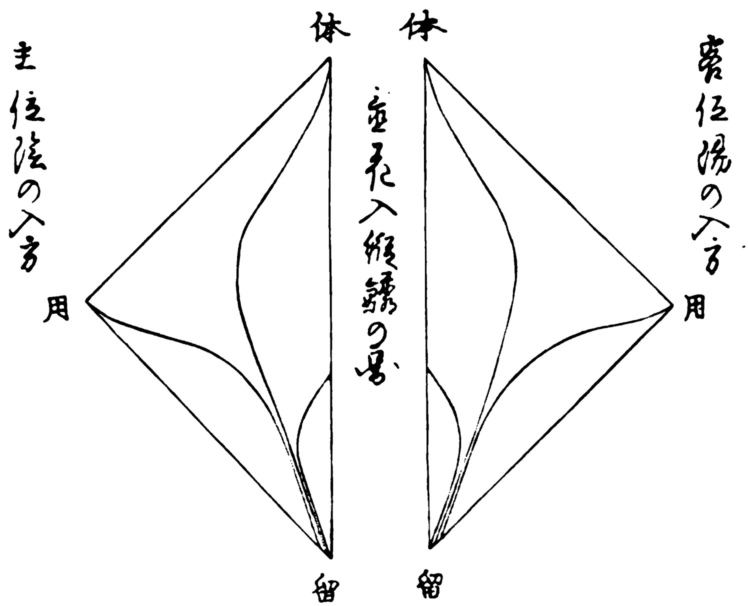


Abb. 98

Auf westlichen Teilen der Inselgruppe siedelten koreanisch-chinesische Einwanderer, die bereits im Besitz des Eisens waren, als malaiische Eroberer mit Bronzezeit-Kultur auf sie stießen.

Aus diesen drei Stämmen entstand nach langen Kämpfen die japanische Rasse. (Nach Münsterberg, „Japans Kunst".) Neue Blutmischungen blieben der Rasse fern, da das Land von feindlichen Einfällen verschont blieb, während mannigfache geistige Beziehungen zum asiatischen Festlande bis nach Persien, Indien, dem Mittelmeer auf dem Wege des Handels lebhafter waren, als man bisher allgemein annahm. Wir haben hier den in der Völkergeschichte seltenen Fall einer ungestörten Eigenentwicklung, die, durch keine Gewalt von außen unterbrochen, ihre Kulturreste absetzte seit der ältesten Zeit, wie Ausgrabungen erwiesen haben. Diese friedliche Entwicklung, von Häuptlings- und Geschlechterkämpfen abgesehen, schuf eine ununterbrochene Überlieferung errungenen Kulturerbes und dadurch den treuen Sinn für die Erhaltung des Überlieferten, zwei Tatsachen, die an der Eigenart japanischen Geistes bilden halfen und ihn uns so ehrwürdig sein lassen.

* * *

Trotz der Verschiedenheit der japanischen Rassenseele von der unsrigen muß etwas bestehen, das uns im tiefsten verwandt ist, denn sonst könnten wir uns nicht so stark durch die Äußerungen dieser Kulturseele angezogen fühlen, wie sie sich in ihrer Blüte, der japanischen Kunst, zeigen. — Das griechische Ideal könnte ja nicht das unsrige geworden sein, wenn die alten „Griechen" nicht ihrer Rasse nach uns blutsverwandt wären, körperlich und geistig; wir wissen ja heute, daß sie ein Stamm germanenhafter Nordvölker waren, der nach Süden wanderte: erst zur See, um Europa herum sich an den Küsten entlangtastend, dann zu Lande, das Weichseltal hinauf, das Dnjestrtal über die schmale Wasserscheide hinab zu den Küsten des Schwarzen und Ägäischen Meeres. — So ist vielleicht die Anziehungskraft der japanischen Kulturseele mit ihrer Kunst für uns begründet in uralten Verwandtschaften des Blutgeistes durch Vermittlung der nordvölkischen Ainos.

* * *

Möglich, daß hierin die Verwandtschaft — nicht Gleichheit — unserer und japanischer Beziehungen zur Natur, zu Tier, Pflanze und Landschaft, begründet liegt, wobei der indisch-religiös-buddhistische Einfluß auf seiten japanischer Naturauffassung überwiegt. Während nordisch-germanischer (und



Abb. 99



Abb. 100



Abb. 101

aus obigen Gründen auch „antiker") Geist eine unmittelbare Verehrung und Freude gegenüber der Natur empfindet, dankbare Hingabe an alles, was als gut empfunden wird, Zorn und kräftige Abwehr gegen uns Feindliches — ist japanische Hingabe an die Natur mittelbar, gewonnen durch indisch-buddhistisches Denken, Betrachten, Sinnen, Abgezogenheit (Abstraktion), Sinnbildlichkeit, kurz: nicht unmittelbar („objektiv"), wie bei uns, sondern vermittelt durch menschlich-eigene, persönliche („subjektive") geistige Verarbeitung der Natur.

Der Japaner steht der Natur als Künstler gegenüber, indem er sie geistig umarbeitet, während er sie betrachtet. Er steht dabei in einem „japanischen" Gegensatz zu ihr, er steigert sie in seiner Betrachtung nach „japanischen Ideen", stilisiert sie geistig, sieht also, im europäischen Sinn gesprochen, „Kunst" in sie hinein. Wir holen mit Dürer die Kunst aus der Natur — aber dann, durch diese Schule gegangen, sehen auch wir die Natur künstlerisch. Die geistigen Wege kommen einander also sehr nahe, sind aber auch so verschieden, wie die Eigenart unserer Landschaften verschieden von japanischer Landschaft ist, die viele Pflanzen aus der Tertiärzeit lebend bewahrt hat. Diese tertiären Pflanzen kommen der Stilisierung gleichsam entgegen. — Es ist nicht leicht, diesen Unterschied des Gefühls mit Worten des Verstandes klarzustellen. Aber der Unterschied besteht; er ist gradweise so stark wie der Unterschied zwischen der körperlichen Erscheinung des Japaners und der des Europäers; er ist so stark wie der zweier verwandter aber verschiedener Edelreiser auf einer gemeinsamen Wurzel.

* * *

Unmittelbar nachdem die japanische Rasse sich durchgebildet hatte, etwa um das Jahr 900 nach Christus, fand sie ihren ihr eigentümlichen „japanischen" Ausdruck in der Kunstbetätigung. An Stelle der aus anderem Geiste — durch Vermittelung der „Antike" über Früh-China, wie durch die Turfanexpedition nachgewiesen ist — überkommenen Symmetrie trat das unsymmetrische Gleichgewicht der Masse in der gesamten japanischen Kunst. Wenn man dies auf den Einfluß Spät-Chinas zurückführt, so mag das äußerlich betrachtet richtig sein. Aber auch in Europa war die einst symmetrische Schmuckfreude im Norden, bei den germanenhaften Völkern bis zur Gleichgewichts-Rhythmik selbständig gediehen, also ein „Rokoko" selbsteigen erfunden, wenn man darunter das „Gleichgewicht" als Stilgesetz versteht, im Gegensatz zum „Gleichmaß". Ein paar noch erhaltene



Abb. 102

Beweisstücke, der Schmuck des „Gogstadt-Schiffes" (Christiania) und die „Kungsåra-Bank" (Stockholm) lehren es; auch hier von chinesischem Einfluß zu reden, wie man getan hat (Spengler), zeigt nur, daß man unter dem Zwang des Beeinflussungs-Glaubens der Rassenseele viel zuwenig eigene, rasseneigene Schöpferkraft zutraut. Sie eignet sich nur das an, was in ihrer eigenen Richtung liegt; Beeinflussungen, wo sie zweifellos bestehen, können nur als zeitliche Abkürzungen der eigenen Entwicklung gelten. Das Barock, als Abschluß der symmetrischen Gestaltung, konnte nur vereinfacht werden; wenn man aber seinen Überschwang weiterbilden wollte, so mußte es zum Rokoko führen, auch ohne den Einfluß des chinesischen Porzellans. Die Schnecke (Porcella, daher Porzellan) selbst, in der Volute des Barock, der letzten symmetrischen Ausbildung, bereits angedeutet, zeigte den Weg in Naturbeispielen ihrer Entwicklungsmöglichkeit (s. Abb. 58, 60). Wenn das Tier, zunächst sinnbildlich umgedeutet, als Motiv der Schmuckkunst benutzt wird, so führt sein Bau, sein Umriß leicht zum Streben nach Gleichgewicht in der Darstellung. Von hier ist zur Behandlung der Pflanze als Schmuckmittel im Sinne des Gleichgewichtes nur ein Schritt. In Japan fehlen uns nur fast ganz die Bindeglieder zwischen der Gleichmaß- und der Gleichgewichts-Schmuckkunst. Als die Rasse gebildet war, trat sie fast sofort mit eigenem Kunstausdruck auf und behielt ihn bei, ungestört durch äußere Gewalten, alles Fremde, Geistige sich „in japanischer Weise" umdeutend („assimilierend").

Erst der eigene Wille, sich zu europäisieren, etwa seit 1868, führte zur Unsicherheit im japanisch-nationalen Gefühlsausdruck. Für die japanische Kultur ist die Anpassung an die europäische Zivilisation ein Unglück, sie führt zum Verfall auch der japanisch-nationalen Kunst. Das Japan Lafcadio Hearns ist nicht mehr. Das aber ist es, was wir schätzen. Was uns japanisches Kunstgewerbe, japanischer Hausgewerbefleiß von neuen Erzeugnissen senden, ist bereits europäisiert, daher ein Zwittergebilde. Nur nationale Kunst genießt — gleichviel welcher nationalen Art — die Achtung anderer Völker; ein Grundsatz, den kein Volk so sehr zu beherzigen hat wie das deutsche, das von allen Seiten fremden Einflüssen ausgesetzt ist und sie bisher zu willig, allzu willig aufnahm, ohne sie einzudeutschen.

* * *

Dichtung, wenn auch ungesprochene und ungeschriebene, ist immer die Triebkraft aller Kunst. In Japan ist geschriebene, gesprochene Dichtung treu überliefert, Gemeingut aller Gebildeten. Aus ihr geht zunächst



Abb. 103

die Malerei hervor, indem sie die Dichtung teils naturhaft (naturalistisch), teils symbolisch wiedergibt, „illustriert", je nach dem Inhalt der Dichtung: heldisch, lyrisch, romantisch, religiös, philosophisch, ethisch. Die im Bilde überlieferten Vorstellungen werden immer wiederholt, wie die Dichtungen, welche den Vorstellungen ursprünglich Ausdruck gaben. (Ein Ähnliches haben wir in den Beziehungen zwischen Bibel und alter religiöser Malerei und Dichtung.) Die lyrischen Bilder sind uns am verständlichsten, namentlich wenn sie Landschaft schildern, Stimmungen, die uns malerisch fast ungreifbar sind, oft in feinster Weise festhaltend. So werden Stimmungen der Luft malerisch und dichterisch eingefangen: Nebel, Kälte, Regen, Schnee, der Duft der Landschaft. Über vielen Bildern scheint der Fujiyama, das vulkanische Wahrzeichen Japans, gleichsam zu schweben; dieses Schweben ist aber unmittelbar der Naturbeobachtung abgelauscht: wenn über dem Dunst der Tiefe klar und fest der Gipfel sichtbar ist, gleichsam ein Weltteil über der Erde. Ich sah so den Pic von Teneriffa vom Meere aus ohne irdischen Zusammenhang. Der Fujiyama, ein Volksheiligtum des Japaners, unnahbar wie seine Seele, drückt so vielen Malereien gleichsam den nationalen Stempel auf. Daneben wird im Vordergrund nicht vergessen, das feinste Kleinleben festzuhalten, bis zu Insekten herab, Spinnetzen, Tautropfen, den Linien zersprungener Eisfläche, den scharf gesehenen Einzelheiten einer Blume, einer Vogelfeder. So auch in der naturhaften Bildnerei. Was einem Künstler gelungen, wird so überliefert und unverändert festgehalten und auch auf Gebrauchsgegenstände als Gebrauchskunst (Kunstgewerbe) übertragen: so kann ein Lackkasten eine Malerei als ein durch sie verkörpertes Gedicht haben, indem erstere durch letzteres bestimmt ist, während der Gegenstand und der Stoff die Ausführung oft in weiterer Stilisierung bestimmen. Auch die Malerei, nicht als Tafelbilder wie bei uns, sondern in Rollen, wird gebrauchskunstmäßig behandelt, d. h. im allgemeinen in künstlerisch ausgestatteten Behältern bewahrt. Die Bilder werden nur zu gelegentlicher Betrachtung aufgehängt, besonders zu gemeinschaftlichem Genuß mit Gästen beim Tee. Ebenso bewahrt man, in das weiche, watteartige Papier eingehüllt, andere Kunstgegenstände, um sie mit Feierlichkeit gelegentlich zu genießen, insbesondere gesellige Stunden durch die Betrachtung zu würzen. Diese schützende und schätzende Behandlung trägt viel zur Erhaltung uralter Stücke bei. Das japanische Zimmer ist daher im allgemeinen ziemlich leer, aber die Leere wird gemildert durch die Kleinheit der einzelnen Räume, die sich durch Öffnen der Schiebetüren vergrößern lassen, und durch die Bespannung der

Wände mit feinen Geflechten, die auch den Boden bedecken. Dazu kamen zur Zeit des japanischen Rokoko Schnitzereien über den Türen auf — unseren gemalten Sopraporten entsprechend —, die in durchbrochener Arbeit beiderseitig wirksam sind. Diese Holzschnitzereien sind die Anreger unseres kurzlebigen „Jugendstils" gewesen. Das leere japanische Zimmer wirkt also nicht kahl, zudem die Wände vielgliedrig, Fenster mit zierlichen Laden reichlich vorhanden sind; Zierlichkeit, Feinheit tritt ja überhaupt an Stelle der bei uns üblichen Fülle.

Um so wirkungsvoller aber ist der gelegentliche Schmuck. Dieser, aus mannigfaltigen Gegenständen bestehend, wird dann immer so angeordnet, daß ihre Vereinigung ein wohlabgewogenes, rhythmisiertes Ganzes bildet, in dem die Umrißlinien zu einem Haupt- und oft mehreren Nebengipfelpunkten aufstreben, um dann über niedrigere Gegenstände hinweg zur Ebene des Fußbodens herabzufließen, von der sie ausgegangen sind. Dies nun nicht nur in einer Ansicht, sondern räumlich von allen möglichen oder gewollten Ansichten in der beabsichtigten Form vollendet; denn die Dinge werden frei im Raum, nicht wie bei uns an Wänden aufgestellt, und die Betrachtung erfolgt in niedrig sitzender Stellung. Das setzt ein so feines Gefühl für die Linie voraus, für ihr „Leben" auch in toten Dingen, daß die Beschäftigung damit berechtigterweise einen Teil der Erziehung der Gebildeten ausmacht und jeder nach Meisterschaft strebt, die ja auch wirklich nicht nur ein Genießen, sondern ein Schaffen, ein Selbstbilden ist. Das lernbare, übertragbare Wissen von dieser eigenen „Kunst" — es ist eine Kunst der Darstellung des Schönen — wurde, wie alles in Japan, in Vorschriften, Lehrbüchern zusammengestellt. Bei der Aufstellung der Kunstgegenstände fehlt fast nie ein Blumengefäß; selbst ein Kunstwerk, entsteigen ihm die Blumen und Zweige, die bedeutungsvoll sind durch überkommene Poesie und Malerei, Sage und Geschichte und durch bekannte Beziehungen zu ihrem Standort gleichsam vergeistigt, künstlerisch gesteigert werden im „japanischen" Sinne; hinzu kommt eine sinnbildliche Beziehung zu religiösen Vorstellungen und einer Art freimaurerischer Geheimnisse.

Die Blumenzweige helfen an den Linien der gesamten Kunstdarstellung im Raume bilden; sie sind aber auch selbsteigenen Gesetzen der Gestaltung unterworfen; auch ihr Inhalt, Farbe, Knospe, Blüte, Frucht sind in bezug auf die Stellung und Verbindung sowie Anzahl einem für jeden einzelnen Fall bestimmten Stilgesetz unterworfen, das durch die Vase zum Teil bestimmt wird, aber auch durch mancherlei Naturbeiwerk, z. B. Steine,

besondere Bedingungen erhält. So gehen die „Beziehungen" beinahe ins Grenzenlose – denn auch die gleichzeitig aufgestellten Gegenstände, das Bild an der Wand, sprechen mit und wollen untereinander geistig und formhaft berücksichtigt sein.

Die Pflanzenlinien sind im Blumenkunstwerk besonderen, kanonisch feststehenden Gesetzen unterworfen; ihre Erreichung im Sinne des Ideals durch Biegen, Streichen, Drehen erfordert viel Geduld, Zeit, Hingabe und Feingefühl. Es macht fast den Eindruck, als wenn dieser tastenden, streichelnden, ganz persönlich fühlenden Betätigung eine Art schöpferisch-genießende Sinnenfreude körperlicher Art zugrunde läge.

Daß der Japaner sich selbst, seine Kleidung, sein Gehaben einem bestimmten Formenwillen im Sinne „japanisch-gebildeter" Erziehung unterwirft, schließt nur das Ziel seiner gesamten ethisch-ästhetischen Ideale zum Ganzen: dem Rassewillen der Persönlichkeit.

Sein Lächeln, auch bei unangenehmsten Erlebnissen, Mitteilungen, Lebenslagen, ist nicht Heuchelei, Lüge oder Schein, sondern einfach erworbener, gewiß von jedem Einzelnen schwer erworbener Wille zu seinem ethisch-philosophisch begründeten Ideal.

Alles dieses gilt für die gebildete Schicht; denn Schichtung besteht hier wie überall bei national stark ausgeprägten Völkern, indem die obere Vorbild zum Aufstieg der einfacher gearteten ist.

Ein allen Japanern zugängliches Vorbild zur Ausbildung ihrer eigenartigen Naturauffassung bilden die Gärten, insbesondere die Tempelgärten, etwa wie bei uns das „englische" Gartenziel zur Erfassung „schöner" Natur erzog. Wurzelt die Malerei oft in der japanischen Dichtung – mit allen ihren oft außerhalb unserer Auffassung von Dichtung (Poesie) liegenden Gedankengebieten –, so die Gartenkunst in der Malerei, so daß die drei in engster Beziehung stehen; und dem fein ausgebildeten Gefühl für formvollendete Linienführung im ganzen und im einzelnen der Gebrauchskunst stellt auch der Garten seine Ziele; auch die Gartenkunst hat ihren Kanon, ihre strengen Stilgesetze; die sinnbildliche Bedeutung der Gegenstände durchdringt daneben alle Erscheinungen. Die Formung der Baumgestalten nach bestimmten „Ideen der Natur" ist nur ein Teil der Gartenkunst; aber ein Teil kann auch Sinnbild des Ganzen sein.

Jedes Sinnbild ist überall unabhängig von der natürlichen Größe; ein „Kreuz" z. B. bleibt bei uns Sinnbild einer ganzen religiösen Gefühlswelt, unabhängig davon, wie groß es ist. So ist auch die Verkleinerung der Einzelheiten im japanischen Garten keine Spielerei, wie

man wohl oberflächlich urteilt, sondern eine tiefinnerlich empfundene Versinnbildlichung. Da aber manche Gegenstände, z. B. kirchliche Beziehungen andeutende Laternen, auch Brücken, die zu Bäumen verhältnismäßige Verkleinerung nicht erlauben, so entsteht für unsere Betrachtung ein Mißverhältnis in den Gegenseitigkeitsbeziehungen, das wir erst durch einen inneren geistigen Vorgang richtigstellen müssen, um wenigstens das Formhaft-Reizvolle des japanischen Gartens richtig zu werten, das doch zweifellos uns namentlich in den Einzelheiten anzieht.

* * *

Geistig besteht in Japan völlige Übereinstimmung in den Zielen der Gartenkunst und der Blumenkunst; beide geben Symbole der Natur, die Gartenkunst im Freien, die Blumenkunst im Zimmer. Jedes „Bild" fügt sich mit anderen zu „Gruppenbildern" zusammen; sie alle vereinigt ergeben eine Summe von Gruppen. Formhafte Beziehungen zum Hause bestehen nicht; der Japaner hat nie einen Garten nach Baumotiven gehabt; der Bauerngarten ist lediglich Pflanzenzucht zu Nutzzwecken; die Ziergärten sind immer, auch der kleinste Hausgarten, nach Naturmotiven gestaltet, aber „japanisch geschaut". Von jeher wurden — wie bei den europäischen Nordvölkern und bei Griechen und Römern — Wälder, Quellen, Berge, Höhlen als Sitz von meist als gut gedachten übernatürlichen Wesen betrachtet, und so verbindet sich Mystik mit Freude an den Naturgaben, die man sich in einer Verdichtung in Gärten und Vasen nahezubringen sucht; jedes Naturgebilde wird in der Kunst zum Sinnbild, das einst Dichter aufgestellt und überliefert haben. Jede Pflanzenart soll nach dem in ihr erkannten Bildungsgesetz — ihrer „Idee" —, so wie es der Japaner sieht, geformt sein; eine Beobachtung, daß die Pflanzen nach dem Lichte streben, sich dorthin bewegen, führt zu dem Grundsatz, alle Spitzen der Pflanzenlinien nach oben zu biegen, so daß diese möglichst über dem Ausgangspunkt des Zweiges stehen; die Zweige weichen in ihrem Streben nach Licht einander aus; auch dies bedingt die Gliederung mehrerer Zweige zu einem Ganzen; die ältesten Zweige sind die längsten und streben — nach Abweichungen — zur Senkrechten; die seitlichen weichen aus und sind „jünger", daher kleiner. Das daraus folgende Formgesetz wird dann auch auf die Vereinigung mehrerer verschiedener Arten angewandt. Der natürliche Standort ist entscheidend für die Stellung in der Vereinigung, auch für die Wahl der Gefäße. Wasser-, Sumpf-, Uferpflanzen stehen in flachen Gefäßen, denn der Wasserspiegel des Gefäßes vertritt die Ebene des Wasserspiegels

in der Natur; ein Stein, bodenartig „felsenhaft", kann darin stehen, aus dem Spiegel hervorragend. Am Rande kann ein Stück Ufer angedeutet sein und einen oder mehrere Zweige einer Landpflanze tragen. Wie das Schilf, der Lotos aus dem Wasserspiegel steigt, so sollen die Halme aus dem Gefäß frei emporwachsen. Dazu brauchen sie eine Befestigung – wieder ein Grund, Gebrauchsgegenstände zu diesem Zweck zu schaffen –, aber nicht einfache Bleistreifen, mit denen wir uns behelfen in ähnlichen Fällen, oder durchlochte Glasklumpen, sondern künstlerisch erfundene und bis ins kleinste ausgestaltete Gebilde, meist der Wassertierwelt entnommen, die röhrenförmige Einsteckhülsen umklammern, in welche die Pflanzenstiele gestellt werden. Diese Gebilde – etwa Drachen, Schildkröten, Krabben, Fische, Frösche oder zum Wasser in Beziehung stehende Dinge, wie Anker – sind wie alles, was der Japaner gestaltet, bis in alle Einzelheiten naturhaft-phantastisch durchgebildet: „sie haben keine Rückseite", die dem Betrachter eine Enttäuschung bereitet, denn sie sind nicht nur Zweckmittel, sondern auch Kunst an sich. So auch, wenn ein schmaler Einsatz für eine bauchige Vase vorgesehen ist – dann fügt er sich, eingesetzt, in den Gestaltungsplan der Vase ein, vollendet ihre Form, und wenn herausgezogen, so findet sich sicher am Fuße des Einsatzes ein Schmuck, und die Vase ist ihrerseits gleichzeitig so geformt, daß sie auch ohne den Einsatz als „vollkommen" gelten kann. In diesem Gestaltungsziel liegt grundsätzlich so viel Anstand, Achtung vor dem Gegenstand, seinem Schöpfer, seinem Eigentümer oder Betrachter, so viel Pflichtgefühl gegenüber der „Kunst", daß man nur sagen kann: *wir* sind noch weit entfernt von diesem sittlichen Grundsatz in *jeder* der angedeuteten Richtungen. Bei uns haben die meisten Dinge noch eine vernachlässigte Rückseite.

* * *

Die Blumenvasen werden nicht „gefüllt", sondern sie sind nur Träger einzelner Zweige, die auch gelegentlich durch Bambusstäbe mit Schlitzen gehalten werden; der Begriff der Vase ist vielseitig, insbesondere dienen Hänge- und Standgefäße aus starkem Bambusrohr zur Aufstellung ganzer Blumen- und Zweiggruppen; aber so, daß nie mehr Blumen vereinigt werden, als auch in der Natur an einem Zweig vorkommen; also keine Farben- und Blumenhäufung. Man stilisiert die Schönheit des natürlichen Wuchses. Baumzweige, knorrige Äste mit einigen Trieben sagen dem Japaner noch Dinge, die wir überhören und übersehen. In der Überfülle und Verwirrung der Natur sucht der Japaner „Gesetze der

Linie" auf, welche den Bauplan bilden, indem er sie von allem befreit, was ihm bei dem Bauplan überflüssig scheint. Hierauf beruht der Kanon, das Formengesetz japanischer Blumenkunst. Das landschaftliche Gesetz der Standorte und der Jahreszeit wird streng gewahrt. Dabei werden harte und weiche Formen, männliche und weibliche unterschieden, und — nach dem „Gesetz des Gleichgewichts der Massen" können einer oder einigen „männlichen Formen" mehr „weibliche" das Gleichgewicht halten.

Auch bei dem Verhältnis zwischen Vase und Blumenfüllung wird das „ästhetische Gewicht" der Vase mit der Menge, der Größe und dem Umriß der Zweige in Ausgleich gesetzt. Ähnlich wie bei dem europäischen Rokoko gibt es ein beständiges spielendes Ringen der verschiedenen „ästhetischen Kräfte", die körperlich und formhaft nach Gleichgewicht streben; ist es gefühlsmäßig erreicht, so ist das Werk in diesem Sinne befriedigend, wird mit körperlichem Nachfühlen dieses Ringens genossen. Aber auch nach anderen Richtungen muß dieser Ausgleich der Kräfte bestehen; z. B. in den Farben, bei denen nicht, wie bei uns, mit gefühlsmäßiger Berechtigung kalte und warme Farben unterschieden werden, sondern — männliche und weibliche, worin wir nicht folgen können. Wir können nur feststellen, daß dem Japaner Rot, Purpur, Rosa (!) stark und männlich erscheinen, während ihm Weiß, Gelb, Blau schwach und weiblich sind. Auch die Farben ringen in einer Zusammenstellung um Gleichgewicht, um Ruhe, in der japanische sinnige, ruhige Betrachtung ihren geistigen Genuß findet; ein buddhistisch-religiöses Empfinden mit dem Ziel der Wunschlosigkeit durch Zufriedenheit spricht hierbei mit.

Die Teezeremonien ließen bei ihrer Einführung aus China Teebüchsen kleiner Ausmaße entstehen, die aus Steingut mit Überlaufglasur, in ihrer gefälligen Färbung und Verteilung hohe Wertschätzung erfuhren und in ihrer ursprünglichen Art erhalten und neu hergestellt wurden, weil man die alten einfachen Formen um dieses Alters willen achtete. Die Einhaltung der Teezeremonie gehört ebenso wie die künstlerische Aufstellung von Kunstgegenständen und die Blumenkunst zur Betätigung gebildeter Frauen. Die Teehäuser mit ihren Geishas dienten der Geselligkeit zunächst in ähnlicher Weise wie die „Salons" des antiken Griechenland und Rom; daher ist auch in den Teehäusern viel japanische Kultur und Kunst; der Verfall und das Grobsinnliche traten erst später ein; immerhin waren die Teehäuser mit ihren Gärten eine fast jedem zugängliche Schule der ästhetischen Erziehung.

* * *

Eine persönliche Meinung möchte ich nur andeuten: vielleicht haben zu dem Sinn für Stilisierung, d. h. für den Ausdruck des Wesentlichen durch Vereinfachung, besonders die japanischen Papierfenster beigetragen. Denn wenn z. B. ein Zweig dicht vor solchem Fenster, von der Sonne beleuchtet, scharfen Schatten auf die Papierfläche wirft, so entsteht eine Selbststilisierung für die Betrachtung von innen her: eine Schattenzeichnung, Silhouette, mit einer zarten Andeutung ferner stehender Zweige gleichsam im Halbton der Schwarz-Weiß-Malerei. Wir können den Versuch der möglichen Richtigkeit dieser Meinung leicht bei unseren Doppelfenstern machen, wenn wir das innere mit dünnem Papier überziehen durch Anheften an den Rahmen im Innern des Fensters und dahinter einige Zweige in einem schmalen Gefäß aufstellen. Nehmen wir zu diesem Zweck zwei Fensterflügel auf der Sonnenseite, so können wir Schattenspiele entstehen sehen, die um so klarer werden, je weniger Zweige, z. B. blühende Hasel, Erlenzweige, Kirschenzweige, wir benutzen; je feiner gebaut, je weniger dicht die Zweige belaubt sind, desto „japanischer" werden diese Schattenbilder.

Wer einige japanische Wandbilder kennt und weiß, wie jedes Bildfeld in Beziehung zum nächsten steht und doch seinerseits ein Ganzes darstellt — der kann hieraus Anregung zu Ähnlichem bei diesen Fensterschattenbildern gewinnen. Man kann an dieser wechselvollen spielenden Kunst seine Freude haben.

Die feinen Schattenriß-Scherenschneidereien der Japaner werden ja vielfach bei uns eingeführt und können mancherlei Schmuckzwecken dienen, wenn sie z. B. zwischen eine durchsichtige und eine matte Glasscheibe, durch die durchscheinendes Licht einfällt, gelegt werden. So lassen sich häßliche Ausblicke aus Fenstern durch diesen Raumschmuck beseitigen, wenn man Vorhänge vermeiden will.

Durch das lockere Gewebe eines Netzes aus chinesischen Haaren erhalten diese Schattenmuster Festigkeit und einen besonderen Reiz.

* * *

Während wir unsere Feste durch Blumenschmuck erhöhen, feiert der Japaner Blumenfeste. Das Fest der Iris mit den schwertförmigen Blüten der Blumen — Schwertlilien — versinnbildlicht die Bewaffnung der Jünglinge am dritten Tag des dritten Jahresmonats. Ihm entspricht das Fest der Mädchenausstattung zur Zeit der Kirschblüte. Das Nationalfest

wird mit der japanischen Wappenblume, dem Chrysanthemum, am neunten Tag des neunten Monats gefeiert.

Der „Täglichen Rundschau" vom 22. Februar 1925 entnehme ich aus einer Besprechung des Buches „Ostasiatisches Gerät, herausgegeben von Otto Kümmel, mit einer Einführung von Prof. Ernst Große":

„Der Ostasiate legt auf künstlerisch geformtes Gebrauchsgerät viel mehr Wert als der Europäer. Diese hohe Schätzung ist natürlich wieder für den Künstler ein starker Ansporn, sich solchen Arbeiten zu widmen. Zudem gibt es in Ostasien einen Rangunterschied zwischen freien und dienenden Künsten überhaupt nicht; der Kunsthandwerker ist ebenso geachtet wie der Maler und Bildhauer. Diese uralte Wertschätzung hat zu einer hohen künstlerischen Vollendung des Gebrauchsgeräts geführt. Der Europäer will den Stoff bewältigen und beherrschen; der Ostasiate gibt sich dem Stoff hin, weil er ihn liebt. Man begegnet in Ostasien vielen Menschen, die einen so starken Zug zu gewissen Stoffen fühlen, daß sie immer Stücke bei sich tragen, mit denen sie liebkosend spielen. Nicht alle solche Stoffliebhaber sind Gerätekünstler; aber es hat im Osten wohl keinen Gerätekünstler gegeben, der nicht von solcher Leidenschaft besessen gewesen wäre. Wie man einem geliebten Menschen keine Gewalt und Qual antun mag, sondern nur strebt, seinem Wesen zu einer freien und glücklichen Entwicklung zu helfen, so behandelt der ostasiatische Künstler seinen Werkstoff. Und deshalb bildet er den geliebten Stoff mit Geduld, Zartheit, ja, Zärtlichkeit. Die Hand des Künstlers wird gleichsam ein Organ des Stoffes, und der Mensch vergißt sich selbst über seinem Werk. Man muß einen solchen Meister bei seiner Arbeit gesehen haben, um völlig zu verstehen, was hier gemeint ist. Deshalb sehen diese Werke nicht wie gemacht aus, sondern wie geworden. Man kann von ihnen wahrlich sagen, daß der Stoff in ihnen zu seiner höchsten Schönheit erblüht ist. Zu dieser Stoffliebe treten auch noch religiöse Vorstellungen".

* * *

Alt-Japan kann uns noch lange eine unerschöpfliche Quelle der Anregung sein, nicht zur Nachahmung, aber zur Steigerung unserer Veranlagung und ihres Ausdruckes durch unsere Kunst.

* * *

Die Bilder 97—103 entnahm ich zwei alten japanischen Büchern über Blumenbinderei, die mir die Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau in Dahlem überließ. Ich kann leider Titel, Verfasser und Verleger wegen völlig ungenügender Sprachkenntnisse nicht angeben, fand auch keine Japanerin, die mir die Bilder und ihre Worte hätte erklären können. Man wird sich ja in Japan daran genügen lassen, wie hier seine Blumenkunst gewürdigt wird.

Abb. 97 u. 98.

Das Dreieck als Formenideal; wie es entsteht aus der Halbierung eines im Kreise eingeschriebenen Vierecks. (Vgl. die Ausführungen über das Pentagramm S. 25 u. 243.) In dem Dreieck sehen wir eingezeichnet die japanisch-ideale Wuchslinie.

Abb. 99.

Die Wuchslinie ist in diesem Bilde lehrhaft angedeutet. (Ein Bambus-Gefäß, in dessen undurchlässigen Gliedern Wasser.) Die Zweige werden durch (unsichtbare) Halter in ihrer Stellung befestigt. Man beachte, wie sich auch die Schrift auf dem Papierblatt mit der Abbildung in Beziehung setzt, so daß Schrift und Zeichnung ein Ganzes, ein „Bild" geben — im Gegensatz zu unserer Art der Bild-Unterschriften; übrigens hat unsere Kunstschrift (z. B. bei Plakaten) auch davon gelernt.

Abb. 100.

Schilf und Bambus im Kübel auf Tisch mit Lackmalerei, die Wasserlandschaft andeutet: „Beziehung"; „Dreieck".

Abb. 101.

Lotos in allen Entwicklungszuständen; aus Wasserfläche aufsteigend. Die flache Schale hat als Zierde Malerei von Wassertieren; Tisch hat Füße in Form von Korallenästen: „Beziehungen" der Lebewesen zum Wasser. Dreiecke!

Abb. 102.

Hängegefäß mit Schrift an Wandbrett. Schnüre als Schmuck. Dreieck. Die Päonie ist eng an den Ast angeschmiegt, im Sinne des Formideals.

Abb. 103.

Päonien-„Strauß", wenn man so sagen darf. Durch Krabbe, die ein Wassertier ist, gleichsam über das Wasser erhoben, da Päonie eine Landpflanze ist. Das Gefäß verwendet die Holzmaserung zur Darstellung bewegter Wasseroberfläche, wodurch auch die Umrisse der Schildkröte undeutlich werden, wogegen die Wasservögel schwimmend und fliegend ganz scharf umrissen. Der Tisch, als Grundlage, stellt den Erdboden dar, auf den Ahornblätter gefallen sind. Beziehungen! Man beachte, daß die Zeichnungen zwar flach erscheinen, daß man sich aber die Gebilde räumlich vorstellen muß, wodurch sie auch für uns viel von ihrer eigentümlichen Starrheit verlieren.

Das landschaftliche Gesetz (zu S. 21, a).

Das landschaftliche Gesetz ordnet den Inhalt des Straußes. Aus ihm gehen hervor und fordern besondere Berücksichtigung die Farbe und die Form: Inhalt, Form und Farbe bilden gemeinschaftlich das Stilgesetz der Blumenschmuckkunst.

Farbe (zu S. 21, b).

Man kann zwar auch nur in Farben schwelgen, aber man hält es nicht lange aus; ganz anders, wenn der sinnige Inhalt nach dem landschaftlichen Gesetz dem Empfinden und Denken vielseitige Anregung gibt, über den Strauß hinaus, in die Natur, der er entstammt.

Pentagramm (zu S. 25, a).

Als ich vor etwa 30 Jahren in der glücklichen Zeit meines Lebens im Thüringer Walde eingehenden Beobachtungen der Natur mich widmen konnte, kam ich aus dem Zustand staunender Verwunderung kaum heraus. Das Staunen ist ja, wie ich im späteren Leben erfahren, die Grundlage alles Forschens und möglichen Erkennens. So setzte es mich, unbefangen, damals in Verwunderung, daß die Blätter eines Baumes zwar alle ähnlich, aber alle höchst verschieden waren. In dem Streben nach Erkenntnis gesetzmäßiger Grundlage für die Naturerscheinungen suchte ich auch hierfür nach einer Ursache. Ich fand sie darin, daß jedes Blatt einer bestimmten Baumpersönlichkeit einem bestimmten ihm angeborenen Bildungsziel nachstrebt, einem in ihm lebenden „Ideal" gleichsam, das aber, wie alle Ideale, von der Wirklichkeit nicht erreicht wird.

Ich legte mir ferner die Frage vor: Worauf beruht es, daß wir Blätter bestimmter Pflanzen für schöner halten als Blätter anderer Art? Ein Blatt mit ruhigen geschlossenen Umrissen nehmen wir als einfache Tatsache hin, es wirkt so wie es ist auf uns, gleichsam als könnte es nicht anders sein, und beschäftigt uns daher weiter nicht. Ein Blatt dagegen, das an einem Blattstiel vielfache, auf den ersten Blick gleichartige Teile, womöglich paarweis aufgereiht zeigt, z. B. das Blatt einer Akazie, wirkt wohl zierlicher, aber es fehlt ihm die Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Wir kommen in die Versuchung, die einzelnen Blätter zu zählen. Es sind sieben, dreizehn, auch mehr, und wenn es noch mehr wären, würde uns das auch nichts weiter sagen, wie z. B. das Blatt einer Dattelpalme. Betrachten wir dagegen das Blatt eines Ahornbaumes, so nimmt es unsere Teilnahme in weit höherem Maße in Anspruch: es verbindet Einheitlichkeit mit vielfacher Gliederung. Die einzelnen Glieder bilden zusammen ein Ganzes (und nicht eine Vielheit von Teilen). Die Glieder scheinen auch eine Beziehung zu einem gemeinsamen Ursprungspunkt zu haben, sie sind ähnlich, aber nicht gleich. Würde man das Blatt in seiner Mittellinie teilen, so würden beide Hälften nicht einander völlig gleich sein (kongruent), und doch scheinen sie nach dieser Gleichheit zu streben. Die Mittellinie, auf die Spitze des Mittelgliedes zeigend, wirkt beherrschend neben den Seitenlinien (Adern) der Seitenglieder. Nehmen wir den Grad der „Verborgenheit von Gesetzmäßigkeit" als Maßstab für unsere innere Anteilnahme an, so steht uns in dieser Beziehung das Ahornblatt höher als beispielsweise das Akazienblatt oder das Blatt der Buche. Mein Versuch, diese empfindungsmäßige Betrachtungsweise in feste Form zu bringen, führte zur Betrachtung rein geometrischer Formen: ein Dreieck ist gleichsam ein halbes Viereck, und beide Formen kommen in Blattbildungen nicht ausgeprägt vor. Denkt man sich ein langgezogenes gleichschenkeliges Dreieck, so lassen sich drei Eckpunkte mit der Hälfte einer Ellipse verbinden. Ergänzt man diese zur vollen elliptischen Gestalt, so kommt man wohl jener oben erwähnten Buchenblattform am nächsten, die, wie gesagt, unsere Teilnahme am wenigsten erweckt. Das regelmäßige Viereck mit seiner Möglichkeit, in gleichmäßige (kongruente) Teile zerlegt werden zu können, enthält eine zu deutliche Gesetzmäßigkeit, als daß es unsere Sinne lebhaft beschäftigen könnte. Die nächsthöhere Eckenzahl hat das regelmäßige Fünfeck. Seine fünf Punkte lassen sich durch einen Kreis verbinden, dessen Mittelpunkt mit dem Schwerpunkt des Fünfecks zusammenfällt. Wollen wir das Fünfeck in zwei gleiche Teile spalten, so ist dies nur möglich, wenn wir

von der Mitte einer Seite eine senkrechte Linie zu der gegenüberliegenden Ecke ziehen. Wenn wir nun diese beiden einander kongruenten Hälften aufeinanderlegen wollen, so daß Seite auf Seite liegt, so können wir das nicht durch einfache Verschiebung innerhalb einer Ebene wie bei dem regelmäßigen Viereck, sondern: wir müssen die eine Hälfte umklappen, um die Deckung zu erreichen. Ein „Wunder": was beim Viereck möglich ist, die Deckung der Hälften in einer Ebene, ist beim Fünfeck in einer Ebene unmöglich und nur erreichbar durch Inanspruchnahme des — Raumes. Man darf also sagen, daß das Fünfeck in sich verborgen eine Beziehung zum Raum besitzt und dadurch sich wesentlich über die Bedeutung von regelmäßigen Figuren mit gerader Zahl von Ecken erhebt. Verallgemeinert man diese Tatsache, so kann man sagen, regelmäßige Figuren mit gerader Eckenzahl (besser würde man sagen: Winkelzahl) sind teilbar so, daß man ihre gleichen Teile innerhalb der Ebene zur Deckung bringen kann, während Hälften von Figuren mit ungerader Eckenzahl nur unter Zuhilfenahme des Raumes zur Deckung gebracht werden können; so also auch Hälften vom Dreieck, Siebeneck usw.

Zeichnen wir uns einen Kreis und hinein ein regelmäßiges Fünfeck (Abb. 104), so entsteht eine sehr merkwürdige Figur, wenn wir die fünf Eckpunkte des Fünfecks untereinander so verbinden, daß jedesmal eine Ecke überschlagen wird. Es entsteht ein fünfgliedriger Stern, Pentagramm genannt (Abb. 105). Dieser Stern ist, geometrisch betrachtet, voller Merkwürdigkeiten. Einmal entsteht in seiner Mitte wiederum ein Fünfeck, das aber dem ersten im Kreise eingeschriebenen Fünfeck gleichsam entgegengesetzt gerichtet ist. Die einzelnen Schenkel der Pentagrammwinkel teilen einander, und zwar immer so, daß der kleinere Abschnitt eines Schenkels sich zu seinem größeren verhält wie der größere Abschnitt zum Ganzen. Dieses feststehende geometrische, in Zahlen nicht genau ausdrückbare Verhältnis nennt man den „Goldenen Schnitt" (Abb. 106), und man hat längst erkannt, daß Teilungen in diesem Verhältnis für unser Empfinden günstig wirken. Das Pentagramm hat seinerseits wieder die Fähigkeit, in ähnlichem Sinne wie das Fünfeck in zwei Hälften geteilt zu werden, die kongruent sind, aber sich nur zur Deckung bringen lassen, wenn man wiederum den Raum in Anspruch nimmt. Da es nun in der Kunst aller Formung immer auf ein befriedigendes Verhältnis der Formenmaße zueinander ankommt, besonders ausgeprägt in der Baukunst, so hat man seit dem frühen Mittelalter das Pentagramm mit seinen zwar erkennbaren, aber für den ersten Blick nur als verborgen fühlbaren Gesetzmäßigkeiten zum Sinnbild des Geheim-

nisses der Kunstkennerschaft erhoben. So wurde es das Symbol aller bauend gestaltenden Künste, und da man in der offenen Blüte unserer Heckenrose durch Verbindung der Mittelpunkte des Randes der fünf Blütenblätter ein Pentagramm entstehen sah, so benutzte man auch die „Rose" als das Sinnbild geheimnisvollen Wissens von der Kunst. Die Rosenformen haben daher unter den

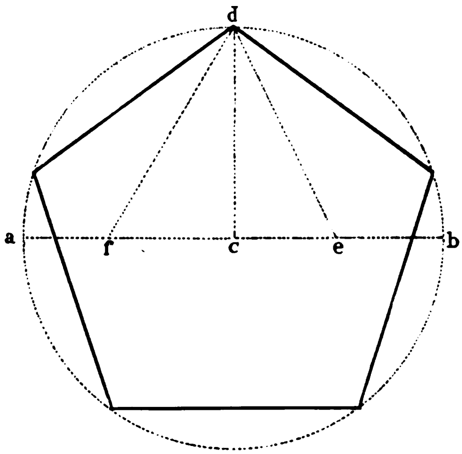


Abb. 104. Regelmäßiges Fünfeck: 1 Kreis. 2 Durchmesser a b. 3 senkrechter Radius im Mittelpunkt c d. 4 c b halbiert in e. 5 mit Abstand e d wird Kreis geschlagen, der c a in f trifft. So ist d f eine Fünfeckseite, die fünfmal auf den Kreis abgetragen wird.

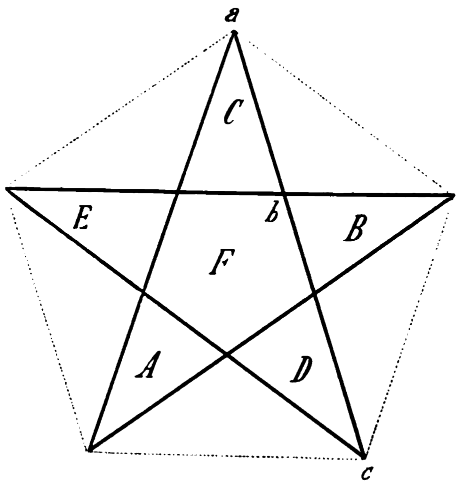


Abb. 105. Pentagramm. Die Teile A, B, C, D, E sind alle voneinander abhängig. a c wird in b im Sinne des Goldenen Schnittes geteilt, so daß der kleinere Abschnitt a b sich zum größeren Abschnitt b c verhält wie der größere b c zur ganzen Seite a c. So auch bei allen übrigen Seitenlinien.

Schmuckmitteln der gotischen Baukunst eine tief-innerliche Bedeutung, sie gewannen dann auch religiöse Beziehungen zur Marienverehrung, zur Dornenkrone Christi, und in mannigfaltiger Umwandlung bildet die „Rose" das Hauptstück am Eingang von Domen. Den Schmuckmitteln der Gotik aus der Paarung zwischen Kreis und gleichseitigem Dreieck, Kreis und Fünfeck weiter nachzugehen, ist hier nicht der Ort. Wichtiger scheint aber der Hinweis darauf, daß wir im Pentagramm mit seinen Zusammenhängen zu Zahlenwerten der Verhältnisse des Goldenen Schnittes ein mathematisches Grundgesetz bei dem Aufbau der Pflanzen finden, da auch die Verteilung der Blätter am Stengel senkrechter Zweige, auf die verschiedenen Pflanzen verteilt, die Maßzahlen des Goldenen Schnittes wiederholen. –

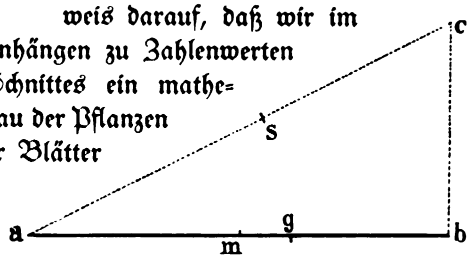


Abb. 106. Teilung der Linie a b in g nach dem Goldenen Schnitt.

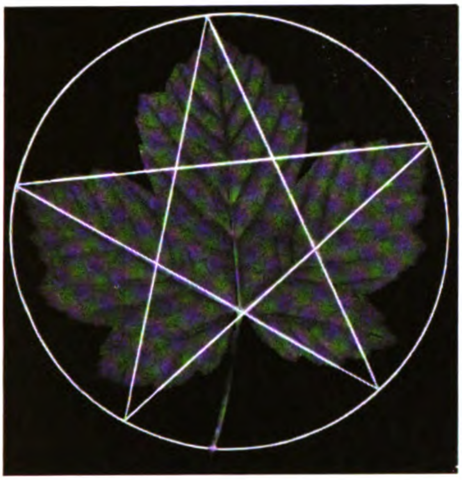


Abb. 107. Naturselbstdruck (nicht Photographie) eines Ahornblattes und eines Pentagrammes.

Hierzu vergleiche man z. B. Kerner von Marilaun: „Pflanzenleben".

Wir aber kehren zur Betrachtung unserer Blätter zurück. Als ich mit meinem lieben Töchterchen viele, viele Blätter eines Ahornbaumes vergleichend betrachtet hatte, ohne von den eben geschilderten geometrischen Verhältnissen damals Kenntnis zu haben, erschien es mir als ein tiefes, staunendes Erlebnis, in den mannigfaltigen Blattformen unseres Ahornbaumes das Ideal in einer Gestalt zu erkennen, die gleichsam den Durchschnitt aller dem Ahornblatt überhaupt möglichen Verschiedenheiten darstellt. Ich legte die zwei verschiedensten Formen auf je ein Blatt photographisches Papier und ließ die Sonne diese Formen als Schattenbilder abdrucken (s. Abb. 107 und 109). Ein idealer Durch-

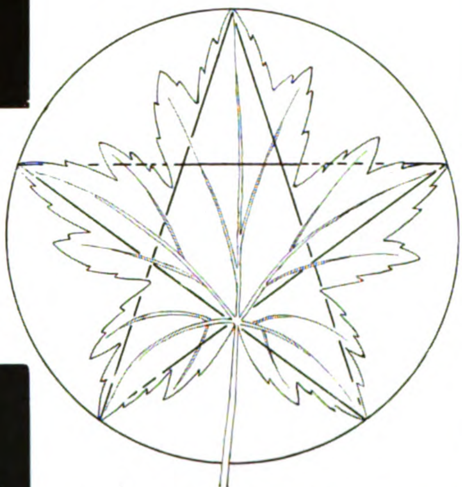


Abb. 108. Ideal des Ahornblattes (Mittel zwischen Abb. 107 u. 109).



Abb. 109. Naturselbstdruck wie Abb. 107. Beide Blätter von demselben Baum stellen die äußersten Grenzen der Formenverschiedenheit dar.

schnitt ergab sich etwa durch die Zeichnung 108, und siehe, dieses Ideal ließ sich willig in einen Kreis einfügen, so daß die Spitzen der fünf Hauptglieder vom Kreise berührt wurden. Auch ein regelmäßiges Fünfeck ließ sich hineinzeichnen und als Folge davon ein — Pentagramm. Ziehe ich kurz die Schlußfolgerung, so ergibt sich: die schönsten Blattformen und im weiteren Sinne die uns am meisten befriedigenden Gestaltungsformen der Pflanzen ergeben sich, wenn sie sich in ihrem Umriß der Pentagrammform nähern und also mit Vielgliedrigkeit Geschlossenheit vereinigen.

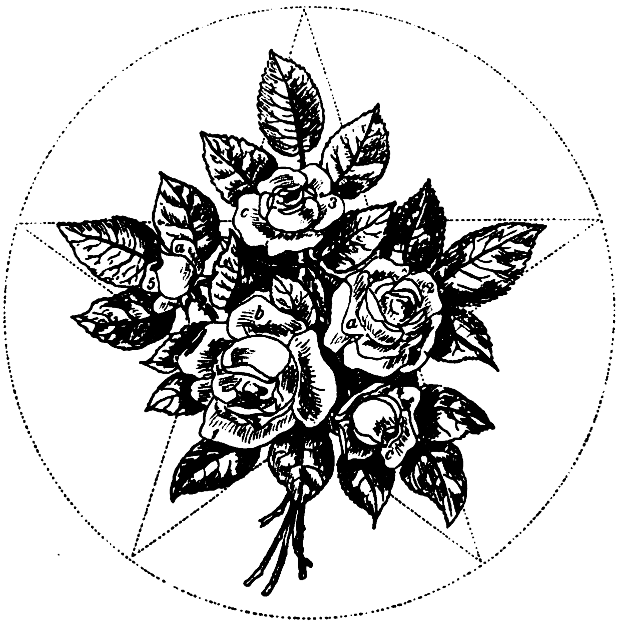


Abb. 110. Einseitiger Strauß von 5 Rosen im Pentagramm. 1 die größte Rose, 5 die kleinste. a, b, c deuten drei verschiedene Höhenschichten an, welche aber durch geringe Abweichungen ineinander übergehen.

Die Vielgliedrigkeit darf nicht zu weit gehen, d. h. zu groß an Zahl werden, weil sie dann nicht mehr mit einem Blick übersehen, sondern nur noch gezählt werden kann (schon von sieben Gliedern an), und die Gliederung darf nicht zu stark die Mitte zerteilen, was z. B. bewiesen wird durch den Vergleich eines Blattes vom Rittersporn mit dem Blatte des Ahorns, denn es läßt sich zwar um das Rittersspornblatt auch ein Kreis zeichnen und dementsprechend Fünfeck und Pentagramm hineinziehen, aber die Zerteilung geht zu weit in die Mitte hinein, so daß der gleichzeitige Eindruck der Geschlossenheit verlorengeht.

In vorstehendem glaube ich die Berechtigung bewiesen zu haben, das Pentagramm als Formideal schöner Blumengebilde aufzustellen.

Sehr viel später lernte ich dann Bücher über japanische Blumenbinderei kennen und erfuhr daraus, daß die Japaner ein grundsätzliches Formenideal im Dreieck sahen. Immerhin merkwürdig, daß sich die zwei ver-

schiedenen Formideale der verschiedenen beiden Rassen, der nordischen und der japanischen, für die Blumenkunst auf zwei verschiedene, aber in jedem Falle geometrische Formeln bringen lassen: Pentagramm und Dreieck, oder zahlenmäßig auf „5" und „3". (Siehe Japanisches S. 224.)

Goldener Schnitt (zu S. 25, b).

Literatur: Zeising, Leipzig 1854, „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers"; derselbe, Leipzig 1884, „Der goldene Schnitt"; Lucas Paccioli, 1509 in „Divina proportione": Die Anwendung der sectio aurea.

Beziehungen zwischen Malerei und Gartenkunst (zu S. 26) wurden für Europa zuerst in England geknüpft, indem die Landschaftsmalerei „schöne Natur" darzustellen suchte, schön im Sinne der Gliederung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, schön auch in bezug auf Ausgeglichenheit des Bildinhaltes, die Anmut und den Frieden der gesamten Bildstimmung. Hier in England suchte man zuerst für Europa das, was die Malerei auf der Fläche darstellte (mit ihren berechtigten künstlerischen Täuschungsmitteln), in die Wirklichkeit des Raumes zu übertragen, indem man „schöne Natur" als Parklandschaft schuf. Bei diesem Streben darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Zeit des Rokoko vorhergegangen war – mit ihren Schäferspielen –, welche stark von China insofern beeinflußt wurde, als man die Chinesen für das Ideal eines friedlich-naiv in der Natur dahinlebenden Volkes hielt. Zu dieser Anschauung wurde man verführt durch Park- und Lebensbilder Chinas, die auf eingeführten chinesischen Kunstgegenständen zu sehen waren. Eine ähnliche Erziehung zur Auffassung schöner Natur hat bei uns die Übertragung der englischen Errungenschaft nach Deutschland durch den Fürsten Pückler-Muskau bewirkt; hierin liegt ein unsterbliches und unbestreitbares Verdienst dieses fürstlichen Gärtners, mögen auch Zeitströmungen grundsätzlich zur Parkgestaltung stehen wie sie wollen. (Siehe auch Anmerkung „Japanisches" S. 236.)

„Die Kunst muß immer durch die Natur" (zu S. 27, a).

Man stelle sich vor: Alles, was von uns „Natur" genannt wird, sei in einer Kugel enthalten. Man denke sich uns, den Menschen, in der Mitte dieser Kugel: wohin er blickt, in seinem Wissen fortschreitend, in allen möglichen Richtungen geht er durch Natur. Je mehr sein Wissen von der Natur sich weitet, desto größer erscheint ihm die Kugel. An der Grenze seines Wissens ist auch die Kugel für ihn jeweilig begrenzt.

Aber dank seiner Veranlagung als „Mensch" kann er über die erkennbaren Kugelgrenzen hinaus etwas „sich" vorstellen; er kann glauben (Religion) oder Ideale schaffen, die außerhalb der Wirklichkeit des Kugelinhaltes liegen. Diese Ideale kann der Mensch zu verwirklichen suchen durch eine eigene Schöpfung: „Kunst". Seine Kunstwerke müssen also außerhalb oder — einer alten Himmelsvorstellung gemäß — oberhalb der Naturkugelgrenzen ihre Ideale (Schöpfungsziele) haben.

Mit anderen Worten: über dem Naturhaften (Physik) liegt das Übernaturhafte (Metaphysik), welch letzterem der Mensch durch Kunstwerke Ausdruck, Gestalt zu geben sucht.

Immer aber muß dabei der Mensch durch die „Natur" hindurch, denn er ist mitten in ihr als ein Mitglied der Natur. Gegen sie, d. h. gegen menschlich gedachte Naturmöglichkeit zu handeln, ist Widersinn, der Phantasie zum Irrsinn macht (heute wird oft Irrsinn als Kunst ausgegeben!).

Über den Begriff Natur und seine Bedeutung in der menschlichen Geistesentwicklung vgl. Chamberlain, „Goethe", und in kurzer Übersicht auf dieser Grundlage Willy Lange, „Gartenbilder".

Blattstellung (zu S. 27, b).

Die Blattstellung am Trieb oder Zweig ist bei den Pflanzenarten geregelt, so daß sich bestimmte Zahlenverhältnisse ergeben, wenn man prüft, nach wieviel „Umgängen" ein Blatt senkrecht steht über dem Blatt, von dessen Ansatzpunkt man beim Zählen der Umgänge (im Sinne einer Spirale) ausging, und wieviel Blätter zwischen dem Ausgangsblatt und dem nächsten über diesem senkrecht stehenden liegen; Blattzahl und Umgangszahl drückt man in einem Bruch aus. Über diese Verhältniszahl der Blattstellung belehrt die botanische Wissenschaft (vgl. „Blattstellung" in Paul Graebner und Willy Lange, Gartenbaulexikon; Kerner von Marilaun, Pflanzenleben). Die Eigenart der Verzweigung hängt insofern von der Blattstellung ab, als die Seitentriebe von den Knospen ausgehen, die in den Blattwinkeln sitzen.

Das Licht wirkt auf die Richtung der Zweige und Blätter, und vielleicht beruht die Art der Verteilung der Blätter (und Triebe) um den Zweig auf der Ausnutzung des Lichtes mit möglichst geringem Aufwand von Stoff und Kraft bei jeder Pflanzenart. Einen Zweck mit möglichst geringem Aufwand zu erreichen, scheint ein allgemeines Lebensgesetz zu sein, wenigstens in bezug auf den Körperbau der Lebewesen.

Für uns hier soll nur die Aufmerksamkeit auf diese Blattstellungsregeln und ihre Folgen gelenkt werden, weil Verstöße gegen richtige Stellung

von Zweigen in Blumengebilden für jeden Kenner zu „Verstößen wider die Natur", also zu Unkunst führen.

Otto Möhrke (zu S. 28, a),

geborener Berliner, wurde, nach seinen Angaben, schon frühzeitig durch die Blumen der berliner Blumengeschäfte lebhaft angezogen. Sein Wunsch war, Maler zu werden, wogegen sein Vater Einspruch erhob und eine kaufmännische Lehrzeit von ihm forderte. Dieser Beruf sagte ihm durchaus nicht zu, und er trat dann schließlich als Volontär in eine Blumenhandlung. Gerade aus den Enttäuschungen, die er hier erlebte, gewann er seine eigene gestaltende Entwicklungsrichtung. Er mietete mit 21 Jahren einen Laden, dessen eigenartige Einrichtung seinerzeit Aufsehen erregte. Hier gestaltete er ganz nach seiner eigenen Art und fand unter Künstlern und Ästheten zwar nicht immer Verständnis, aber der Reiz des Neuartigen wirkte in der Großstadt besonders auf alle zahlungsfähigen Kreise. Zahlreiche Nachahmungsversuche ließen zwar den inneren Geist vermissen, aber es begann doch eine derartige Verbreitung von Blumengebilden und Schmuckgegenständen „nach Otto Möhrke", daß dann vielen der Unterschied zwischen dem Echten und der Nachahmung sich mehr und mehr verwischte. Nach dem Verkauf des Geschäftes wirkte Otto Möhrke kunstgewerblich. Schließlich gründete er unter der Firma „Möhrke & Hartmann", Berlin W, eine Handlung von Antiquitäten und betätigte sich unter Bevorzugung der Blume in der Raumkunst im höheren Sinne.

Fest steht für jeden ehrlichen Kenner der Entwicklung, daß durch Otto Möhrke eine erfreuliche Befruchtung der Blumenkunst sich auch auf andere darin Berufstätige vollzogen hat. Wohl überflüssig zu sagen, daß es sich bei dieser Anmerkung für mich um den Blumenkünstler Otto Möhrke und nicht um eine Geschäftsempfehlung handelt.

Rokoko (zu S. 28, b).

Die Bezeichnung ist abgeleitet von rocaille, Grotte mit Muscheln ausgeziert; Name für einen Bau- und Schmuckstil, der in Frankreich unter Ludwig XV. seine Ausbildung und in Deutschland seine schönste Blüte fand. Das Rokoko ist nicht, wie die meisten Stile, eine Folge aus Vorhergehendem, sondern ein Bruch mit allen auf Gleichmaß (Symmetrie) beruhenden Gestaltungsformen. Der Zusammenhang mit dem Namen Muschelgrotte ist nur äußerlich. Die Formungsgrundsätze wurden in Europa durch Malereien auf chinesischem Porzellan zunächst bekannt und

durch eigenartig verkröpfte chinesische Porzellangefäße. Nun wurde alles geschätzt, was an Porzellan erinnerte, so die Muschel, zoologisch richtiger Schnecke, die dem Porzellan mit ihrem vulgär-lateinischen Namen porcella den Namen gab. Gewisse tropische Meeresschnecken, wie sie heute billig käuflich sind, genossen hohe Schätzung als „Kunstwerke der Natur"; bestimmte Arten mit weit ausholenden Fortsätzen in schiefem Gesamtumriß erinnerten an Ziermalerei auf chinesischem Porzellan (s. Abb. 58, 60): so wurden „Schnecken" Schmuckmotiv des Rokoko, das man am besten mit Muschelstil bezeichnet. Ein herrschender, wenigstens in der begüterten Volksschicht herrschender Stil ist aber immer der geformte Ausdruck eines Zeitgeistes; und das ist das Wichtigere. Der Geist des „Rokoko", auf das Zarte in Form und Farbe, das Zierliche, Tändelnde, Spielende gerichtet — in neueren Kunst- und Kulturgeschichtswerken kann man den Geist des Rokoko kennenlernen —, hat die gesamte Lebensführung und Kunst seiner Zeit gebildet. — Auch andere Völker mit alter Zivilisation oder eigener Kultur haben ein Rokoko in diesem letzten geistigen Sinne gehabt, so China, Japan (zeitlich fast mit dem europäischen Rokoko zusammenfallend) und — Skandinavien in seiner Holzschnitz-Schmuckkunst, in der gegen Ende des ersten Jahrtausends n. Chr. eine unsymmetrische, aber im Gleichgewicht gehaltene Formengebung herrschte. (Vgl. z. B. die Kungsåra-Bank im Museum zu Stockholm [Abb. 70], den Schmuck an den Wikingerschiffen im Museum zu Christiania.)

Rassenmischung (zu S. 28, c).

Wenn auf S. 28 und bei anderer Gelegenheit gesagt ist, daß „durch glückliche Kreuzungen im Geistigen gleichsam Blutauffrischungen entstehen, die einen wirklichen Fortschritt im Geistesleben der Menschheit bedeuten und einleiten", so ist das ein Vergleich aus der Züchtung, um den fremden „Einfluß" Japans als solchen recht klar zu machen. Aber als allgemeiner Grundsatz darf dieser Vergleich nicht aufgefaßt werden, denn es ist ja bekannt, daß blutfremde (und Japan ist uns rassisch blutfremd) Kreuzungen meistens schädlich sind, auch im Geistigen schädlich. Aber es gibt in bezug auf Wissen und Können Dinge, die durch eine Rasse zu besonderer Hochentwicklung gebracht werden, anderen Rassen vorauseilend, die dann durch Übertragung von anderen Rassen übernommen und (in ihrer rassischen Art) verarbeitet werden; wird eine solche Entwicklung schließlich allgemein zugänglich „unter allen Menschen", so kann man wohl in dieser Hinsicht von einem Fortschritt der „Menschheit" sprechen. Weil Wissen und Können übertragen

werden kann, sagt man, Wissenschaft und Kunst seien international. Das sind sie nicht! Wissenschaft und Kunst bleiben immer Werk des Einzelnen innerhalb seiner Zeit und Rasse; anderen Zeiten und Rassen bleibt es überlassen, sie sich anzueignen (assimilieren), soweit sie können.

Die Kultur- und Kunstgeschichte weist auch im Geistigen sehr viele schädliche Übertragungen nach. So wird jetzt die Meinung allgemein verbreitet, die mir schon lange Überzeugung ist, daß die Übertragung der südalpinen Stilarten (und ihr Geist) seit der sogenannten Renaissance auf nordalpines Geisteswesen, auf seinen Ausdrucksstil ungünstig war. Zu dem Gegensatz von Süd- und Nordalpinem vergleiche Willy Lange: „Gartenbilder".

Die rassischen Aufgaben Nordeuropas haben durch Dr. Hans F. K. Günthers „Rassenkunde des deutschen Volkes" eine feste Grundlage erhalten.

Abstraktion (zu S. 31),

vom lateinischen abstractum, abgezogen, soll als Bezeichnung eines Begriffes gelten, welcher nur die allgemeinen, und zwar die wesentlichen Merkmale eines Dinges enthält. Was man aber für wesentlich hält, ist der persönlichen Auffassung überlassen; in diesem Sinne ist jede Stilisierung auch eine Abstraktion. Dem Japaner ist *ein* Wesentliches der Pflanze die Linienführung ihres Wuchses; dem Ornamentzeichner, wenn er die Pflanze als Motiv verwertet, ist wesentlich das, was in rhythmischer Wiederholung sich als Schmuckmittel eignet. Unter Stilisierung verstehe ich hier die vereinfachende Betonung einer bestimmten Eigenschaft des Vorbildes im Kunstwerk. Das „Vorbild" kann aus der Natur entnommen sein, aber auch in der Vorstellungswelt des Künstlers leben. Der Japaner stilisiert nach dem Vorbild, das *er* aus der Natur „abstrahiert".

Trick des Straußbindens (zu S. 33).

Sind die zwei Zweige, welche die Grundfeste des Straußes bilden sollen, übers Kreuz gehalten und an der Kreuzungsstelle mehrmals umschlungen, so führt man den Faden unten herum zwischen ihnen durch, mehrmals, und umschlingt nun beide Zweige an der Kreuzungsstelle noch mehrmals fest; jetzt werden die Zweige schon gespreizt erscheinen. In dieser Haltung werden sie durch einen *Knoten* mittels des kurzen aufgesparten Fadenendes festgehalten.

Beschneiden der Schnittfläche (zu S. 34, a).

Wenn die ursprünglichen Schnittflächen länger im Wasser stehen, tritt leicht Fäulnis der verletzten Zellenwände ein und dadurch eine Verstopfung,

welche das Wassersaugen hindert. Bei schon welken Pflanzenteilen außerhalb des Wassers entsteht eine ähnliche Verstopfung durch Vertrocknung der verletzten Zellen. In beiden Fällen schafft man mit scharfem Messer neue Schnittflächen, möglichst rechtwinklig zur Zweiglänge. Ein Schnitt mit der Schere klemmt die Schnittflächen zusammen und erreicht den Zweck weniger gut als ein Schneiden mit scharfem Messer.

Vasenfüllung (zu S. 34,b).

1. Flache niedrige Gefäße fordern flache Füllung mit kurzstieligen Blumen und Zweigen, auch z. B. mit Seerosen und bunten Herbstblättern.

2. Gefäße, die undurchsichtig sind, daher ästhetisch schwer wirken, vermögen eine (ästhetisch) große Last Blumenzweige zu tragen; die Menge der Zweige kann im Gesamtumfang bis zweimal so groß sein als der Umfang des Gefäßes, wenn man diesen ästhetischen Gewichtsverhältnissen überhaupt mit Zahlenverhältnissen nahekommen will.

3. Im Gegensatz zu 2. wirken durchsichtige kurze Gefäße ästhetisch leicht (das Wasser selbst rechnet ästhetisch nicht mit). Bei durchsichtigen Gefäßen ist auf die gute, d. h. klare, nicht durch Blätter oder Blattreste unklare Anordnung der Stiele zu achten. Geeignet für durchsichtige Gefäße sind Zweige mit Blumenbüscheln (z. B. Polyantha- und Kletterrosen), Rispen (z. B. Spiräen), Blumentrauben (z. B. Flieder) oder mit großen, ästhetisch schwer wirkenden Einzelblumen (z. B. Rosen, Dahlien). (Die Ausdrücke: Büschel, Trauben, Rispen sind hier ästhetisch und nicht im botanischen Sinne gemeint.)

4. Gefäße, deren Öffnung etwa so groß ist wie ihre Höhe, können auch durch dichte Blumenmengen, die über den Rand quellen, gewölbt (Fülle!) = niedrig gefüllt werden (z. B. Rosen mit wenig sichtbaren Blättern).

5. Hohe Gefäße mit enger Öffnung bedürfen hoher überhängender Zweige, wenn ihre Füllung dem ästhetischen Gewicht des Gefäßes mindestens gleich sein soll.

6. Langhalsige Gefäße mit enger Öffnung erhalten nur einige Zweige, deren Bau deutlich sichtbar bleibt. Derartige Gefäße stehen gut seitlich von Spiegeln, so daß die Zweige ganz oder teilweise im Spiegel gesehen werden.

7. Schwere krugartige Gefäße mit nur einem Henkel werden stark überquellend gefüllt, während einzelne Zweige aufrecht stehen; Masse der Füllung muß hier der Masse des Kruges entsprechen.

8. Zierlich kleine Gefäße, wenn im Vergleich zur Breite hoch und schmalhalsig, können mit einem klargezeichneten Blumenzweig (z. B. Rose) gefüllt werden.

9. Kleinste Gefäße, deren Öffnung im Verhältnis zur Höhe und Breite weit ist, werden mit „Blümchen" gefüllt (z. B. Veilchen, Maßlieb).

10. Metallene, irisierende Gefäße erfordern Füllung mit Blumen und Blättern, deren Art metallisch, schimmernd, schmelzhaft ist (z. B. Begonien), je nach Größe mit viel oder wenig. Irisierenden, durchsichtigen Glasgefäßen stehen auch alle Halbtöne der Farben gut: Rosa, Hellblau, hellstes Gelb, Weiß (in den Schatten „Blau"), Hellgrün — und entsprechende Farbenmischungen.

11. Grüne Gefäße können Blumen ohne Blätter füllen.

12. Grundsätzlich kann sich die Farbe der Blumen zu den Gefäßen verhalten: a) den Farbton des Gefäßes aufnehmend und ihn verstärkend; b) den Farbton des Gefäßes ergänzend im Sinne des Farbenkreises (also harmonisch-komplementär); c) gegensätzlich, indem benachbarte Farben des Farbenkreises in stärkster Ausprägung auftreten im Gefäß einerseits und in den Blumen andererseits: z. B. rote Meteor-Pelargonien in blauem Topf (oder blaues oder rotes Gefäß mit weißen Blumen oder umgekehrt, weißes Gefäß mit roten, blauen Blumen). Bei zielbewußtem Gegensatz der Farben von Gefäß und Füllung hat Blattgrün zurückzutreten.

13. Gefäßformen klassisch-antiker Art fordern Stilisierung der Füllung auf „Linie", wenn man nicht vorzieht, sie „naiv" (unbefangen) zu füllen oder im Sinne antiker Steinbildnerei (Plastik) gedrungen, fast blattlos oder bei schalenförmigen Gefäßen mit Früchten.

14. Die Füllung in symbolischer Bedeutung oder in anderen Beziehungen zu Gefäß, Raum oder Person oder Fest geht neben und über vorstehenden „Regeln" einher. Die Regeln stellen aber nur richtige Erfahrungstatsachen fest, ohne der Freiheit künstlerischer Entschließung Fesseln anlegen zu wollen: „Wege zur Kunst, keine Kunst an sich" (vgl. die Einführung).

Die Vase (zu S. 35,a).

Die Entwicklung der Gefäße beruht ursprünglich auf ihren Zwecken, Flüssigkeiten oder kleine Gegenstände aufzubewahren. Tierhäute (Weinschläuche), Schalen von Früchten, z. B. Kokosnußschalen, Kürbisschalen, dichte Gewebe, ausgehöhlte Holzklötze bildeten je nach Landesart und den

Gaben der Natur die ersten Gefäße. Bald lernte man Gefäße aus bildsamer Erde formen, die durch Brennen Haltbarkeit erlangten. Die durch Jahrtausende benutzten Formen lagen auch den Gebilden zugrunde, die man nach Erfindung der Töpferscheibe schuf. Die Zwecke der Gefäße wurden gleichzeitig mannigfaltiger. Die Brandreste Verstorbener sollten aufbewahrt werden. Lange Zeit gab man den hierzu bestimmten Gefäßen die Form plumper Menschengestalten, wie sie z. B. im berliner Völkerkunde-Museum in der Schliemann-Sammlung zu sehen sind unter der Bezeichnung: Gesichtsurnen. Die Funde solcher „Urnen" in ganz Europa zeigen ihre weite und zeitlich lange Verbreitung. Sie bestehen im wesentlichen aus einem eiförmigen Körper mit aufgesetztem Absatz, in welchem Nase, Augen, Mund und Ohren angedeutet sind, letztere ziemlich weit abstehend, und als Deckel dient ein mützenartiges Gebilde. Weitere Körpermerkmale zeigen sich auf dem eiförmigen Körper, der auch bisweilen Füße, vor allem aber seitlich angesetzte Arme hat. Diese scheinbar weit abliegenden Gefäßformen würden hier nicht erwähnt sein, wenn nicht in späteren Entwicklungsformen des Gefäßes Schmuck angewendet würde, der seinen Ursprung in jenen alten Gesichtsurnen zeigte: aus den zwei Armen wurden Henkel, aus der Nase wird die Tülle, aus der Mütze der Deckel, aus Brustformen wird das sogenannte Buckelornament. Diese Zierate sind in ihrem ursprünglichen Wesen vergessen und werden nun, als reines Schmuckmittel empfunden, gleichmäßig und vervielfältigt auf den Seiten der Gefäße verteilt, z. B. statt zweier Buckel treten vier und mehr auf. Ein weiteres Schmuckmittel bildet das Flechtmuster, das seine Entstehung zurückführen läßt auf Flechtwerk oder Gewebe, welches um Gefäße gelegt wurde, um dem damals noch ungebrannten Ton bessere Haltbarkeit zu geben. Um das anschaulich zu machen, denke man z. B. an die italienischen Fiaschi oder die mit feinem Rohr übersponnenen Zier- und Nutzgefäße der Japaner.

Jene sogenannten Gesichtsurnen stellten gleichsam die Verkörperung der Verstorbenen, etwa im Sinne eines bildnerischen Denkmals, dar. –

Eine andere Auffassung suchte dem Verstorbenen oder seinen Brandresten für die Fortsetzung seines Daseins vor allen Dingen ein Haus zu schaffen, und so entstanden die sogenannten Hausurnen, die gleichfalls weite Verbreitung zeigten und den Nachweis führen, daß in ihrem Verbreitungsgebiet das nordeuropäische Hüttenhaus den beherrschenden Wohnstil darstellt. (Vgl. hierüber Willy Lange: „Gartenbilder": Hütte und Höhle, Willy Pastor: „Die Kunst der Wälder", wo der tiefgehende Unterschied zwischen nordalpinem Hüttenhaus und südalpinem Höhlenhaus mit

seinen Folgen dargestellt wird.) Die Hausurnen haben auf die Gefäßformen späterer Zeiten keinen weiteren Einfluß gehabt, wenn man nicht aus ihnen im südalpinen Höhlenhausstil die Sarkophage und aus diesen die Truhen hervorgegangen sein lassen will. Auch unsere Särge sind Truhen, die aber in ihrer Deckelform an das nordalpine Hausdach erinnern.

Die Weiterbildung der Gefäße bezieht sich besonders auf die immer zweckmäßigere Gestaltung der Gebrauchsformen. Große Vorräte fordern große Gefäße, die gefüllt kaum bewegt zu werden brauchen und mit ihren unteren Teilen in Kellern, Gewölben einfach eingegraben werden, daher dann derartige Öl-, Wein- und Korngefäße nicht auf freiem Boden stehen können, weil ein Stehfuß dafür nicht ausgebildet wurde. Der hohe Formensinn der Antike hat auch die Gefäße immer edler gestaltet; ja, noch erhaltene alte Gebrauchsgefäße sind so ebenmäßig in ihren Formen, daß sie heute unmittelbar wie Kunstwerke auf uns wirken, Kunstwerke insofern, als ihr Zweck in vollendeter Form erfüllt ist. Ungezählte Gebrauchsformen alter Zeit sind uns in den sogenannten Grabbeigaben erhalten. Hier waren die Gestalten klein, da ja die Grabbeigaben in späterer Zeit nicht mehr naturecht, sondern in Gestalt von Sinnbildern gespendet wurden. Alle diese Sinnbilder, die ursprünglich auf dem echten Opfergedanken der Hingabe wertvoller Gegenstände beruhen, haben den Beigeschmack eines Loskaufs, eines Ersatzes des Wertvollen durch Minderwertiges. Man hält an den alten Bräuchen fest, macht's sich aber billig und bequem, eine Anschauung, die auch uns nicht ganz fern ist, wenn wir sehen, daß Kränze aus Papierblumen „gespendet" werden, um die kostspieligen lebenden Blumen billig zu ersetzen. Auch der übergroße, aber einseitig gewundene Kranz ist ein Zeichen dieser Gesinnung. Die „Blumen" aus Perlen in heißen Ländern haben nicht den wirtschaftlichen Zweck der Geldersparnis; sie sind eine sinnbildliche Gabe an Stelle echter Blumen, die in der Sonnenglut welken würden. –

Wie durch die bildende und bauende Kunst geht auch durch die Gestaltungsentwicklung der Gefäße ein Grundsatz der Erfahrung: Aus ursprünglich schweren (archaischen) Formen wird allmählich eine gestrecktere, leichtere („dorische"), bis diese sich weiter streckt zur zierlichen („jonischen"), um dann endlich im Übermaß des äußeren Zierats die Grundform als Nebensächliches erscheinen zu lassen, so zum „korinthischen" Stil und schließlich in späterer Zeit zum „Barock" und „Rokoko" führend. Da dann die Entwicklung nicht weitergeht, weil das Rokoko keine eigene Statik besitzt, sondern einzelne Glieder nur durch Anlehnung an benachbarte vor dem

(ästhetischen) Umfallen bewahrt werden, aber der Gestaltungsdrang der Menschen nach Betätigung strebt, so beginnt die Entwicklung von neuem, und in einer so formenempfindlichen Menschenentwicklung, wie sie das Rokoko voraussetzt, wird dann das Ursprüngliche, Archaische wieder „modern". Nicht nur die europäische Stilgeschichte zeigt, unabhängig von Jahreszahlen und Ländern, diese große Entwicklungsrichtung, sondern auch das japanische Kunstgewerbe besitzt die gleichen Stilfolgen. Daß das Rokoko aber ein Besonderes besitzt, nämlich die Verteilung der Massen zu beiden Seiten einer gedachten Mittellinie im Gleichgewicht, statt, wie frühere Entwicklungsstufen, im Gleichmaß zu beiden Seiten einer gedachten Mittellinie, war schon an anderer Stelle erwähnt. Kurz gesagt, verläßt das Rokoko das Gesetz der Symmetrie und stellt an Stelle dessen das Gesetz des Gleichgewichts: das aber ist ein wesentlicher Entwicklungsschritt in der Gestaltung von Räumen, in der Verteilung von Schmuckmitteln im Raum, im Zusammenschluß von Gruppenbildungen verschiedenster Gegenstände, im gegenseitigen Ausgleich ihres ästhetischen Gewichts innerhalb eines Raumes. Auch bei Gestaltungen von Gefäßen im Sinne des Rokoko wurde der gleiche Grundsatz angewandt. Übrigens ist auch eine bewußt auf das „Malerische" gerichtete Absicht der Baukunst im Tiefsten ein „Rokoko", d. h. wenn ganz verschieden gestaltete Glieder eines Baukörpers oder einer Baugruppe miteinander ins Gleichgewicht gesetzt werden; darüber hinaus können wir nicht, da unser Grundgefühl symmetrisch ist, also in Kunstwerken Bewegung mit dem Ziel der Ruhe sucht und in der Ruhe ausgeglichene Bewegung empfinden will.

Nur wenn man sich die Entwicklungsgeschichte des Gefäßes klarmacht, aus dem später die Vase als Ziergebilde um seiner selbst willen wird, wird man letztere ihrem Wesen nach verstehen in ihren unendlichen Wandlungen, die sich nicht nur auf die Form und ihren eigenen Schmuck, sondern auch auf die verschiedenen Stoffe bezieht. Der Stoff der Vase verleiht ihr ein bestimmtes ästhetisches Gewicht – ein Gewicht, das wir empfindungsmäßig eben aus der bloßen uns bekannten Schwere des Stoffes ableiten: Marmor, Stein, Granit, Eisen, Bronze z. B. sind uns schwergewichtig; Glas, Porzellan, Ton sind uns in verschiedenem Grade leichter; ein umsponnenes Gefäß, gleich aus welchem Stoff, erscheint uns leicht, leichter als das gleiche Gefäß ohne diese Umspannung. Wie es Raumgefühl gibt, das für Raumgestaltung und Raumschmuck entscheidend ist, so auch Stoffgefühl, das entscheidend ist für das Verhältnis zwischen dem Gefäß, der Vase, und dem, was sie gefühlsmäßig tragen kann.

Da nun Blumen immer als leichter empfunden werden als Gefäße, so wird ein Gefäß bestimmter Größe viel mehr Blumen tragen können, als seine größte Ausdehnung andeutete. Legt man das Verhältnis des Goldenen Schnittes zugrunde, nur um überhaupt für diese schwer faßbaren Dinge ein bestimmtes Maß zu haben, so kann man sagen, daß ein Gefäß bestimmter Höhe und Breite zweimal so viele Blumen tragen kann wie sein Querschnitt-Umriß. Gefäße und Blumen sollen zusammen ein neues Ganzes bilden, die Blumenvase.

Die Linien der Blumenzweige sollen die Umrißlinien der Vase fließend fortsetzen. Vasen mit lebhaft-bewegter Umrißlinie werden zu diesem Zwecke gleichsam geistig vereinfacht. Entscheidend ist die Hauptrichtung ihrer Linien. Vasen, deren Umrißlinien, im Raume fortgesetzt gedacht, über ihr sich kreuzen würden, werden so gefüllt, daß nach allen Seiten die Blumenlinien überhängen. Sind die Linien des Gefäßes gerade, wie z. B. bei Zylinder- oder Kelchgläsern, so sind hiernach steife Blumenlinien die Fortsetzung, aber da der Gegensatz erfreut, können derartige Vasen auch eine niedrige Füllung mit lang, möglichst senkrecht herabhängenden Zweigen oder Ranken haben. Eine gegenseitige Ergänzung und Steigerung zwischen Blumen und Vase vermittelt auch die Farbe. Alle Grundgesetze der Farbenlehre kommen hierbei in Betracht: entweder man steigert den Farbenton des Gefäßes durch Wiederholung in der Blumenfarbe, oder man hebt beide gegeneinander durch die Verschiedenheit einer Farbenstufe des gleichen Farbtones, oder man bildet starke Gegensätze im Sinne des Farbenkreises, so besonders bei ländlichen Gefäßen.

Alte und neue Stoffbehandlung der Gefäße bietet merkwürdige und schwer mit Worten bestimmbare Farbenreize. An sich farblose Gläser zeigen starke Irisierung, farbige Glasflüsse führen zu metallischen, perlmutterhaften, schmelzartigen Wirkungen. Bei derartigen Eindrücken ist es besonders reizvoll, jene Farbenspiele der Vase in den Blumen und Blättern wiederkehren zu lassen, wie es z. B. mit tropischen Begonienblättern in Vereinigung mit Blütenbegonien möglich ist. Gefäße aus edelgehaltenen Stoffen fordern auch Füllung mit edlen Blumen. Unser landschaftliches Gesetz, das im Strauß und für alle Blumengebilde Geltung hat, fordert sein Recht auch in der Vase.

Die Einheitlichkeit des Gefäßcharakters und der Blumenfüllung empfiehlt uns, ländliche (rustike) Gefäße mit Blumencharakteren des Hausgartens oder der deutschen Natur zu füllen. Kunstvasen erhalten feine Blumenzüchtungen, antike Formen füllen wir mit Lilien, Lorbeerzweigen, Misteln, japanische

Gefäße mit sparrigen Zweigen von Blütenbäumen. Moderne Gefäße von geringem Kunstwert werden durch Modeblumen gefüllt. Rosen und Allerweltslieblinge unter den Pflanzen passen zu jedem Gefäß nicht allzu stark ausgeprägten Charakters. Die Anordnung von Blumen in der Vase gestattet noch mehr, dem Gleichgewicht im Sinne des Rokoko, also in freiester Anordnung und gegenseitiger Verschiebung der Masse, nahezukommen, als es beim Strauß möglich ist, und da unser Sinn durch die japanische Schmuckkunst in den letzten Jahrzehnten besonders gut geschult ist, dürfen wir hierin sehr weit gehen, ohne unser deutsches Bedürfnis nach Fülle zu verleugnen.

Dünne und langhalsige Gefäße werden am besten mit nur einzelnen Zweigen gefüllt, da die straußförmige Gestaltung für sie zu schwer ist. Kurzstielige Blumen werden am besten in ganz flachen Gefäßen von geschlossener Napfform angeordnet, so Veilchen, Reseda, Enzian, Primeln, Schneeglöckchen. Will man ein Gefäß nur mit einzelnen Zweigen füllen, so muß die etwa zu große Öffnung oder das ganze Gefäß fest mit Moos ausgestopft werden.

Mannigfache Einrichtungen zur Einstellung einzelner Zweige in größere Gefäße bietet das Kunstgewerbe teils mit siebartigen Einsätzen, teils mit durchlöcherten schweren Porzellan- oder Glasklötzen, oder man behilft sich mit Bleistreifen, wenn letztere unsichtbar sind. Am sinnvollsten sind aber die japanischen Ziergegenstände zu diesem Zweck.

Die gefüllte Vase ist ein Geschenk, das niemals unwillkommen sein kann und dauernden Wert behält.

Das planmäßige Sammeln von Vasen, einfachen und kostbaren, je nach den Mitteln, aber immer in ihrer Art guten, ist die Voraussetzung der Verwendung von Vasen in immer richtiger Art. Abzulehnen sind nur Blumenvasen, die als Eigenschmuck Blumenmotive in irgendwelcher Art zeigen. Sie sind ästhetisch gleichwertig der mit einer Hummer bemalten Hummerschüssel. Vasen mit eigenem Zierwert und Vasen im Sammelschrank bilden dauernde Anregung, sie bei jeder Gelegenheit mit Blumen zu füllen. Jede Vasenform, die Blumen, Tiere, Früchte, Ostereier nachahmt, ist vom Übel. Das Gefäß, in edler Gebrauchsform zur Zierde gewandelt, ist immer am schönsten.

Behandlung abgeschnittener Blumen und Zweige (zu S. 35, b).

Kaltes Wasser hemmt das Verblühen. Welke Blumen werden in lauwarmes Wasser gestellt. Alle Pflanzenteile sollen sich vor ihrer Verarbeitung

erst voll Wasser saugen, weshalb man die Stiele unmittelbar vor dem Einstellen in ein Wassergefäß von neuem anschneidet. Bespritzen der Blätter und Blumen unterstützt die Wiederbelebung; aber besonders weiße fleischige Blumen bekommen durch Bespritzen leicht Flecke (Kamelien, Orchideen, Gardenien, Tuberosen, Nelken). Weiße Blumen sind auch empfindlich gegen Druck. Samtige Blumen (schwarze Stiefmütterchen, Veilchen, behaarte Edelweiß), ebenso feinste Blätter (Asparagus), zarte gefüllte Blüten (Chrysanthemum) verlieren durch Bespritzen den Reiz ihrer Eigenart; andere gewinnen durch die blitzenden Tropfen (Rosen). Die Erfrischung welker Blumen, welche Spritzen nicht vertragen, wird unterstützt durch feste Umhüllung ihres Wassergefäßes und ihrer selbst mit innen und außen angefeuchtetem Papier, welches über dem Ganzen zugebunden wird; so werden die eingehüllten Blumengefäße in einen mäßig warmen Raum gestellt. Erzeugnisse gärtnerischer Mastkultur, z. B. Chrysanthemum mit ihren riesigen Blumen, auch Poinsettia werden über Nacht in hohe Wassergefäße gestellt, so daß das Wasser bis dicht an die Blumen reicht. Die Blätter von Tropenpflanzen leiden unter Lufttrockenheit ebenso wie die Wasserpflanzenblätter. Auch sie werden zur Aufbewahrung in feuchte Umhüllung gestellt. Fein zerteilte Blätter mit dünnen Stielen (Adianthum, Asparagus, auch unser Waldfarn) werden am besten in dichten, innen gleichmäßig angefeuchteten flachen Holzkasten aufbewahrt. Soweit sie dazu neigen, sich zu rollen, werden sie unter leicht beschwertes Papier gelegt. Waldfarne, Lorbeer, Aucuben, Buchenzweige faulen schnell, wenn sie in dichten Massen aufbewahrt werden, daher breitet man sie auf größerer Fläche, z. B. im Keller, aus und bedeckt sie mit einem feuchten Tuch, ohne die Blätter selbst zu benässen. Gehölzzweige aus dem Freien dürfen zur Erfrischung nur einige Stunden im Wasser liegen. Zur langen Erhaltung der Blüten dürfen Wasser- und Luftwärme immer nur einige Grade kühler sein als die Wärme ist, deren sie zu ihrer natürlichen Entwicklung an der Pflanze bedurften. Daher können z. B. Frühlingsblumen unserer Gärten am kühlsten gehalten werden. Getriebene Pflanzen dagegen, z. B. Alpenveilchen, getriebene Rosen, dürfen nicht kühler gehalten werden als etwa 15 Grad Celsius. Abgeschnittene Winterzweige vertragen leichten Frost. Alpenveilchen (und z. B. Poinsettia) welken bei jeder Wärmeänderung im Vergleich zu der, in welcher sie gezogen sind. Man erquickt sie schnell durch Behandlung mit lauwarmem Wasser und Einhüllen. Auch das Aufhängen leicht welkender Blumen mit den Blüten nach unten im luftfeuchten Raum während der Nacht wirkt erfrischend.

Im Herbst geschnittene Rosen, Nelken im Knospenzustande, die man erntete, um sie vor einem frühen Frost zu retten, werden in lauwarmem Wasser umhüllt zum Aufblühen gebracht. Wenn Blumen angefroren sind, werden sie in ihrer Verpackung, möglichst durch warme Hände unberührt, im kühlen Raum bis zum Auftauen belassen und dann bündelweis durch kaltes Wasser gezogen und im kalten Raum aufbewahrt. Pflanzenteile, die dann noch weich und glasig erscheinen, sind verdorben und werden mit scharfer Schere entfernt.

Will man Blumen versenden in der Voraussetzung, daß sie einige Tage unterwegs sind, so werden sie im vollendeten Knospenzustand geerntet, z. B. Iris, Gladiolen, Lilien, Seerosen, Hyazinthen, Tulpen, Rosen. Auch ganze Blumengewinde können, wenn sie versandt werden sollen, aus derartigen Knospen hergestellt werden, da sie dann am Ort der Ankunft erblüht eintreffen. Orchideen, Kamelien sind gegen jede Berührung empfindlich und werden in flache, innen angefeuchtete Holzkasten gepackt, die mit Watte ausgelegt sind, während die Blumenstiele am Ende mit feuchter Watte umwickelt werden. Die einzelnen Blumen stützt man mit Wattebäuschchen und umhüllt sie mit Seidenpapier. Eingeklemmte Stäbchen müssen das Schütteln in der Kiste verhindern. Berührung der Querstäbchen mit empfindlichen Stielen ist zu vermeiden durch zwischengelegte Wattebäuschchen. Die Auslegung der Kasten mit Watte schützt im Winter gegen Frost, im Sommer gegen Hitze. Alle Pflanzenteile, die verschickt werden sollen, müssen sich vorher voll Wasser gesogen haben; die Blumen selbst aber dürfen äußerlich keine Feuchtigkeit haben. Rosen und Nelken werden für weite Reisen in knospigem Zustand einzeln in Seidenpapier gewickelt. Im Sommer sollen auch Sommerblumen, wenigstens bündelweise, in trockenes Seidenpapier fest eingeschlagen werden, weil sich dann zwischen den einzelnen mäßig festen Bündeln Hohlräume befinden, die schädliche Erwärmung verhindern. Die Verpackung geschieht im Sommer im kühlsten Raum, im Winter bei Frostgefahr während der Reise im warmen Raum. Kränze und flache Sträuße können zu mehreren in einer Kiste je an ihrem Boden und Deckel fest angebunden verschickt werden. (Boden und Deckel werden durchbohrt und fester Bindfaden wird zum Befestigen verwendet mit den Enden nach innen.)

Silhouette (zu S. 36).

Schattenbild, gleichsam der Schlagschatten, der von einem beleuchteten Gegenstand in gleicher Höhe auf eine erhellte Fläche fällt. So wur-

den Umrißlinien von Gegenständen (und Personen) gezeichnet und mit schwarzer Tusche die Fläche innerhalb der Umrißlinien ausgefüllt, auch aus schwarzem Papier die Umrißlinien ausgeschnitten und auf hellen Grund gelegt. Der Name stammt von einem wegen seiner Sparsamkeit verhaßten Finanzminister in Paris um 1757, wo man die sparsam-ärmlichen Schattenbilder à la Silhouette nannte.

In China, Japan waren Schattenspiele und -zeichnungen immer beliebt; ausgeschnittene Schattenbilder, auf einem lockeren Geflecht chinesischer Haare befestigt, sind käuflich z. B. in der Japan-China-Handlung von R. Wagner, Berlin, Potsdamer Straße. Man kann diese auf matte Glasscheiben geklebt mannigfach verwenden.

Männliche und weibliche Kunst (zu S. 38).

Vgl. hierüber: „Ein Gartengespräch mit Willem van Vloten, von Willy Lange" in der Hundertjahr-Festschrift der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau zu Dahlem (Verlag Trowitzsch & Sohn, Frankfurt a. d. O.).

Farbenbeziehungen (zu S. 43, a).

Um eine Übersicht und leichtere Verständigung zu haben, sind die Farben in der Reihenfolge der Spektralfarben im Kreise angeordnet, dem Farbenkreis (Abb. 111). Unter Hinweis auf diese Anordnung seien folgende Erfahrungssätze genannt:

1. Farben, welche nicht dem gleichen Ton angehören und doch weniger als ein Viertel des Kreises voneinander entfernt sind, erreichen keine befriedigende Wirkung, vielmehr muß ihnen noch eine der ihnen beiden etwa entgegengesetzten hinzugefügt werden.

2. Räumliche Trennung solcher zwei einander nahe liegender Farben durch „farbloses" Schwarz erreicht fast gleiche Befriedigung (dieser Fall kann eintreten bei Blumengebilden auf schwarzem Grund oder bei Vereinigung zweier Kranzhälften durch eine schwarze Schleife).

3. Zwei Farben, welche mehr als ein Viertel des Kreises voneinander entfernt sind, wirken miteinander befriedigend.

4. Alle Farben lassen sich angenehm vereinigen, also auch im Kreise benachbarte, wenn man die eine sehr hell, die andere dunkel wählt.

5. Drei Farben kann man befriedigend vereinigen, wenn sie voneinander etwa ein Drittel des Kreises entfernt sind; hierbei wird wieder eine warme oder kalte Wirkung erreicht, wenn zwei der wärmsten (Orange)

oder kältesten (Blau) sehr nahe liegen. Doch wird die Wärme oder Kälte auch durch die Farbe mitbestimmt, welche man der Menge nach vorherrschen läßt.

6. Mehr als drei Farben vereint erzeugen Buntheit.

7. Sollen mehr als drei Farben vereint werden, so möchten sie Abschattungen der drei in der Zusammenstellung herrschenden Hauptfarben sein und sich den ihnen zugehörigen unterordnen – wenn nicht Buntheit vieler Farben (mehr als vier) das Ziel ist.

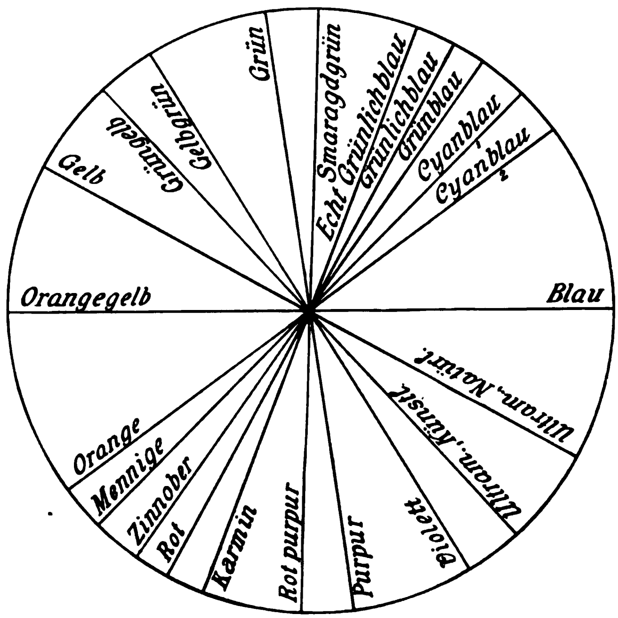


Abb. 111.

8. Schwarz paßt fast zu allen satten Farben, wirkt gegensätzlich mit hellen, paßt schlecht zwischen dunkle und helle, verbessert durch Zwischenstehen schlechte Verbindung dunkler Farben.

Schwarz und Weiß in diesem Sinne kommt in Bändern bei Kränzen zur Anwendung.

Grau paßt zwischen zwei Farben besser als Weiß, wenn die eine dunkel, die andere leuchtend ist; und es paßt besser als Schwarz zwischen zwei Farben, wenn die dunkle die helle überwiegt.

Schwarz, Weiß, Grau sollten in der Farbe getönt sein, welcher sie als der in der Zusammenschattung herrschenden benachbart sind.

Die Blumen, welche zu einer Gesichts- oder Haarfarbe passen sollen, indem sie diese günstig wirken lassen, müssen durch Probe und Vergleich bei entsprechender Beleuchtung festgestellt werden.

Für Blumen, welche zu Kleidfarben passen sollen, gilt dasselbe. Die Stoffe sind je nach Farbe, Musterung, Webart und Glanz zu verschieden, um allgemeine Regeln für sie aufzustellen. Wird Band zu Handsträußen verwendet, so richtet sich dies am besten nach dem Kleide.

Ob das Band glänzend oder stumpf sein muß, richtet sich dagegen nach den Blumen; diese dürfen von dem Bande nicht überstrahlt werden. Doch nicht immer ist Glanz störend; z. B. kann durch Beschattung im Innern einer Blumenzusammenstellung der Glanz gemildert sein und doch dem Ganzen eigenartiges „Feuer" in der Tiefe geben, ähnlich wie Tautropfen aus dem Dunkel feurig-geheimnisvoll aufblitzen.

Die sinnbildliche Bedeutung der Farben (zu S. 43, b) beruht auf Übereinkommen und ist in den verschiedenen Zeiten und bei den Völkern verschieden. Wenn sinnbildliche Bedeutung zum Zweck der Zusammenstellung erhoben wird, kann angenehme Wirkung nicht immer erreicht werden. Manche Härten lassen sich jedoch in angedeuteter Weise, etwa durch Bänder, mildern. Die sinnbildlich gemeinten Farben müssen deutlich sein, d. h. rein und gesättigt, und dem Übereinkommen genau entsprechen, um nicht mißverstanden werden zu können. Wird die Sinnbildlichkeit der Farben nur in Bändern und Geweben ausgedrückt, so sind der Blumen Farben um so zarter zu wählen. Die sinnbildliche Zusammenstellung der Blumenfarben in den Bändern zu wiederholen, würde aufdringlich und überflüssig erscheinen. Die deutsche Bedeutung der Farbenwerte sei in folgendem zusammengestellt.

Weiß: Reinheit, Unschuld, Jungfräulichkeit (letztere auch Rosa), Verklärung im Tode, Tag.

Schwarz: Ernst, Unerbittlichkeit, Strenge, Trauer, Todesruhe, Nacht.

Schwarz und Weiß: Verbindung der ernsten Bedeutungen der beiden einzelnen.

Violett: Ernste Feierlichkeit des Lebens, sanfte Todesruhe.

Blau: Himmel, Unendlichkeit, Ferne, Sehnsucht, Hoffnung auf Treue, Treue.

Blaugrün: Meer, Weite.

Grün: Natur, Ruhe, Erquickung, Fruchtbarkeit, Hoffnung.
Braun: Erde, Festigkeit.
Gelb: Neid, Haß.
Zinnober: Feuer, höllische Glut.
Rot: Leidenschaft, Liebe.
Purpur: Reichtum, Majestät, Gnade.
Rosa: Sanftmut, zärtliche Empfindung, Neigung.
Gold: Sonne, Leben, Reichtum, Macht, Edelsinn, Anerkennung von Verdiensten.
Silber: Mond und Sterne, Verklärung im Tode.

Die Bezeichnung silberne, goldene, diamantene, eiserne Jubelfeier beruht auf der Wertsteigerung der Metalle und Edelsteine, wobei eisern die Festigkeit bezeichnet, im Sinne alter Zeiten, als Eisen das festeste Metall war.

Blütenbiologie (zu S. 46).

Die Beziehungen der Blütenpflanzen zu ihrer Umwelt hinsichtlich der Einrichtungen, welche die Befruchtung durch Vermittler erleichtern, bilden einen besonderen Zweig botanischer Forschung. Namentlich die Beziehungen der Blüten zu Insekten (und Vögeln) sind lehrreich, auf die zuerst Christian Sprengel aufmerksam machte in seinem Buch „Das entdeckte Geheimnis der Natur"; die Blütezeit vieler Blumen fällt in die Flugzeit der Insekten, auf deren Hilfe bei der Befruchtung sie angewiesen sind.

Mendelismus (zu S. 47, a).

Der Mönch Gregor Mendel fand bei Zuchtversuchen die Gesetze der Zahlen, in denen die Erbanlagen der Pflanzen bei Kreuzungen verschiedenfarbig blühender Arten sich auf die Nachkommen verteilen. Hierauf wurde — nachdem jahrzehntelang Mendels Ergebnisse übersehen worden waren — eine Züchtungslehre aufgebaut, die es ermöglichte, bestimmte Züchtungsziele zu erreichen, so daß im Laufe einiger Erbgeschlechter die Anzahl von „Rückschlägen" immer geringer wird, bis eine (nahezu) reine beständige „Rasse" entstanden ist, die immer wieder sich selbst erzeugt.

Mutation, Knospenvariation (zu S. 47, b).

Beide Worte sind Bezeichnungen für plötzlich „von Natur" auftretende Veränderungen, die entweder durch Samen (bei der Mutation) oder durch

Veredelung bzw. ungeschlechtliche Vermehrung (bei der Knospenvariation) festgehalten werden können. Im ersteren Falle wirken die Gesetze des Mendelismus (s. S. 266). Die Ursache der Mutation liegt in einer Verschiebung der ursprünglich bei jeder Art ererbten Anlagen.

Farbe (zu S. 48, a).

Im ersten Abschnitt der sechsten Abteilung seiner Farbenlehre spricht Goethe über die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe". Seine Ausführungen sind, ganz abgesehen davon, daß sie eben von Goethe sind, auch heute noch durchaus zeitgemäß und möchten als eine wichtige Erweiterung der Ausführungen des Abschnittes „Farbe und Duft" gelesen werden. Die Bezeichnung „sinnlich-sittlich" bedarf allerdings einer kurzen Aufklärung: Goethe empfand die Bezeichnung „sinnlich-moralisch" ihm näherliegend; „moralisch" in jenem ihm vertrauten französischen Sinne, der aber nicht nach unserem heutigen Sprachgebrauch mit „sittlich" zu verdeutschen ist, sondern vielmehr mit „geistig", „seelisch". Der französischen Sprache fehlt das Wort für seelisch, geistig. Daher bedeutet „les sciences morales" Geisteswissenschaften. In unserem Sprachgebrauch hat aber moralisch, indem wir an den lateinischen Stamm „mores" (Sitten) denken, die Bedeutung „sittlich" erworben. Das Wort „moralisch" schlummert in der Goetheschen Bezeichnung: sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, die wir, wie gesagt, am besten sinnlich-seelisch nennen.

Wirkung der Blumen (zu S. 48, b).

Als Nachwort zum Hauptstück „Farbe und Duft" und Beispiel des von ihnen ausgehenden Stimmungszaubers reiche ich dem Leser einen Ausschnitt aus „Das vollkommene Glück" von Elisabeth von Heyking (†):

„Dann schritten sie zusammen aus der kühl dämmernden Halle, wo der Flügel stand, hinaus in den Garten. Und sie gingen unter den gefiederten Mimosenbäumen, von denen die in Träubchen hängenden rundlichen Blüten wie ein Regen gelb schimmernder Flöckchen auf sie niederrieselten. Als streuten unsichtbare Hände Gold auf sie herab. Und wie es aus der lichten Höhe floß, so trieb es aus der Erdentiefe allerwärts in goldener Üppigkeit zu ihnen empor. Dicht gedrängt bedeckten der Ranunkeln samtene Kittelchen den Boden, vom schärfsten Chrom und Kadmium bis zum tiefsten Siena getönt. Arum mit grellgelben Blütenkolben stand da, heiß wie im Fieber. Leuchtende Irien, gelbe Freesien, goldene Tazetten

vor hohen Dickichten schwer duftender okriger Azaleen. Zitronenfarbige, orangegefleckte Falter umschwirrten in Schwärmen all die lichtstrahlenden Blumen, füllten die ganze Luft mit dem Tupfenspiel ihrer glänzenden Flügel. Wie eine Fanfare von Goldgeld war dieser Teil des Gartens, als habe er die Farbe der Sonne aufgefangen und schmettere sie nun ihr jauchzend zurück. – Unwillkürlich mußten die Augen sich schließen, geblendet von solcher Überfülle goldenen Flimmerns – wie vor Höhepunkten der Wonne, die offenen Auges nicht zu ertragen.

Nach einigen Schritten aber des blinzelnden Weitergehens lag vor den beiden selig Wandelnden dann plötzlich ein weites Beet schwarzer Iris. Wie lange Reihen von Frauen in Trauerschleiern standen die seltsamen Blumen auf ihren hohen Stengeln. Und nach all dem jubelnden, freudigen Gelb war es jedesmal dasselbe unheimliche Gefühl, diese düsteren, schattenhaften Blüten zu erblicken, wie wenn mitten im Taumel frohen Festes ein Wort fällt, das den schimmernden Wahnschleier zerreißt, und es ist, als fühlten die eben noch Berauschten das leise Streifen einer unsichtbaren Hand: Vergiß nicht, ich bin doch da".

Ich wüßte gern, ob die Verfasserin als Gartenbesitzerin vielleicht durch mein Buch „Gartengestaltung der Neuzeit" angeregt ist, in dem ich auf Farbenpflanzungen in ähnlichem Sinne für unser Klima hingewiesen habe. Ich würde mich darüber freuen, aber ich weiß es nicht.

Energetische Situation (zu S. 52)

nennt Wilhelm Ostwald die Wiederkehr seelischer Erregungen, beruhend auf dem Wachrufen der Erinnerung, wenn ein gleiches oder ähnliches Ereignis eintritt, wie das, welches ursprünglich einmal eine seelische Erschütterung veranlaßt hat. In der Regel wird die Erregung durch Wiederholung der energetischen Situation verstärkt, unabhängig von der Stärke der späteren Veranlassung (z. B. beruht Schreckhaftigkeit nach Unglücksfällen hierauf). Auch Tiere (z. B. Pferde bei schlechter Behandlung) zeigen ähnliche Erscheinungen.

Symbol (zu S. 55, a).

Symbol = Bild für einen Sinn = unsichtbaren Begriff, indem ein Besonderes (z. B. Christentum) durch allgemeines Zeichen (z. B. Kreuz) ausgedrückt wird.

Allegorie = Darstellung von etwas Unsinnlichem (z. B. Treue) durch etwas Sinnliches (z. B. Hund).

Allegorie und Symbol gehen in ihrer Wirkung oft ineinander über.

Allegorie (zu S. 55, b).

Die Allegorie steht dem Symbol nahe, soweit es sich um Darstellungen in der Kunst handelt, nur der besondere Fall und strenge Abgrenzung der Begriffe Symbol und Allegorie können entscheiden, ob das eine oder das andere vorliegt. Hier kann auf eine Unterscheidung verzichtet werden.

Vermenschlichende Auffassung der Blumen (zu S. 55, c).

Von sinnbildlicher und gegenständlicher Auffassung der Blumen ist zu unterscheiden die vermenschlichende Auffassung, wie sie vielfach in der Dichtung und besonders in Märchen auftritt. So besonders auch bei Andersen: z. B. „Die Päonien bliesen sich auf, um größer zu sein als die Rosen, aber die Größe macht es wirklich nicht. Die Tulpen hatten die allerschönsten Farben, und das wußten sie sehr wohl und hielten sich kerzengerade, damit man sie noch besser sehen könne". – „Aber die Tulpen standen noch einmal so steif wie zuvor, und dann waren sie ganz spitz im Gesicht und so rot, denn sie hatten sich geärgert". – „Die Päonien waren auch dickköpfig, es war nur gut, daß sie nicht sprechen konnten, sonst hätte das Gänseblümchen eine Ermahnung bekommen".

Die „Aue" im Parsifal (zu S. 55, d).

Da es mir vergönnt war, den Ort der Parsifalsage, den Montserrat (Monte serrato) in Südspanien zu besuchen, war es mir wertvoll, in Bayreuth zu sehen, wie Richard Wagner in der Darstellung der „Aue" im Karfreitagszauber geographisch getreu gehandelt hat, indem er eine üppige andalusische Blumenaue darstellte.

Seele (zu S. 56, a).

Im „Türmer", Januar 1925, schreibt in seinen „Tagebuchgedanken" Rudolf Paulsen: „Wir wollen uns das Ich trotz seinen Wandlungen als Seele nicht zu einer ‚Fiktion' machen lassen, es ist schon wahr, daß die Seele nicht vorzustellen, daß wir nur ihre Äußerungen kennen. Aber ist das mit Gott anders? ‚Seele' ist ein Menschenwort, als die Äußerungen eines Seienden, daß sich nicht anders vorstellen läßt als in diesen Äußerungen. So Gott in seinem Werke. Die Seele ist. Wenn wir fragen, was ist sie, wo ist sie, dann bleiben die Antworten aus. Dinge, die also sind und überall sind, lassen sich nicht mit begrenzten Gefäßen einfangen.

Ihr ewiges An-sich-sein entfaltet sich und wird entfaltet; aber unsere stammelnden Worte können sich seiner so wenig bemächtigen, als wir das All in einer Nußschale unterzubringen vermögen. Die Seele ist. Das wissen wir. Ist sie nun aber, weil wir sie nicht erfassen können, eine ‚Fiktion'?"

Leitmotivische Anordnung (zu S. 56, b).

Hierfür ist mir ein sehr eindringlicher Beweis in der Erinnerung: Auf der letzten berliner Blumenausstellung war die ergreifendste Wirkung unter allen oft an und für sich guten Darstellungen durch die einfachste erreicht: Georg Riesbeck-Berlin hatte einem geschmückten Raum als Leitmotiv Wilhelm Raabes „Geburtstag in der Sperlingsgasse" zugrunde gelegt. Was er getan hatte, war wenig, was aber bewußt weggelassen war — eine Entsagung für einen berufsmäßigen Blumenkünstler —, das war ungeheuer viel, und das Ganze wurde, wie gesagt, in aller umgebenden Pracht das Ergreifendste der ganzen Ausstellung.

Selbstverständlich könnte und dürfte man auf derartigen Wirkungen nicht eine ganze Ausstellung aufbauen; der einzelne aber, der von Seele zu Seele sprechen will, sollte sich immer der einfachen Mittel erinnern, da ja große Kunst — wie die Wahrheit — immer einfach ist.

Formen für sinnbildliche und allegorische Blumenzusammenstellungen (zu S. 56, c).

a) Für heitere Zwecke:

1. Herz, tief geteilt; in der Längsrichtung muß die Form ein wenig zu lang erscheinen, da durch die Füllung eine Verbreiterung eintritt. Verzierung des Grundes (aus Blumen oder Blättern) mit einem oder mehreren Sträußen, Band, Ranken.

2. Kleeblatt: vierteilig;

3. Glücksstern: fünf- oder siebenteilig; Verzierung: Strauß aus der Mitte des Grundes nach allen Seiten quellend.

4. Mondsichel: als Glückssinnbild in zunehmender Mondgestalt; Verzierung: rankenartiger Strauß, weit ausladend, auch mit Schleife und Band zum Aufhängen.

5. Hufeisen: Glückwunschgabe für Sportleute, Verzierung mit rankenartigem Strauß.

6. Harfe, Laute, Lyra: als Sinnbild der Musik und musischer Betätigung überhaupt; auch in Verbindung mit Lorbeer als Kranz oder Zweig.

7. Sinnbilder für Gewerbe: Zirkel und Winkel, als Sinnbild der Freimaurerei. Die übrigen Gewerkszeichen sind dagegen nur Nachahmungen von Werkzeugen und daher abzulehnen.

8. Ähnliches gilt für Sportgeräte; aber wirkliche Geschenke, z. B. Fahrräder, Schiffe, Tennisschläger, Ruder, Hockeyschläger usw., bieten ebenso wie wirkliches Handwerkszeug Gelegenheit, bei der Überreichung mit Blumen geschmückt zu werden.

9. Rahmen aus Blumen sollen den Inhalt, ein Bild z. B., nicht erdrücken. Etwas anderes sind Kränze um Bilder Verstorbener. Sie haben zu Sinnbildlichkeit Beziehung, neben der Bedeutung des Kranzes als „Abschluß des Lebens", besonders in der Art der Blumenwahl; sie entspringen dem Bedürfnis, dem Andenken, der Erinnerung und Liebe einen sichtbaren Ausdruck durch eine Betätigung zu geben: wir bekränzen gleichsam unser eigenes Erinnern.

Spiegel können bei Gelegenheit von Festen je nach ihrer Rahmenart mit zierlichen Ranken verziert werden, und besonders sparrige, blühende Baum- und Strauchzweige können in einer Vase vor dem Spiegel erfreulich sein, aber nur wenn die Gestaltung in starken einfachen Linien sich darstellt, weil der Spiegel ja die Wirkung verdoppelt.

Ein plumper Strauß dicht vor einem Spiegel wirkt dagegen als bloße Wiederholung und daher unangenehm.

10. Das Lebenslicht: mit Ranke von Immergrün; mit Strauß von Rosen oder Lieblingsblumen; mit Lorbeer- oder Eichenlaub; umwunden mit rotem oder grünem oder grün-silbern-goldenem Band; in mannigfachen Vereinigungen der genannten Motive in würdigem Leuchter.

Die Lebensjahre der Vergangenheit können in der entsprechenden Zahl von Einzellichtern versinnbildlicht werden.

b) Für ernste Zwecke:

1. Kreuz in seiner bekannten sinnbildlichen Form. Der Schnittpunkt der Arme teilt den größeren Balken im Verhältnis von 5:8 oder 2:3. Die Teile des Querbalkens sind gleich dem oberen Teil des Hochbalkens. Bei schräger Anordnung des Querbalkens geht die Steigung nach rechts. Bei Selbstanfertigung wird das Kreuz aus Stäben gebildet, die mit Moos umwickelt werden. Liegende Kreuze als Grabschmuck oder Gabe für Verstorbene werden auch aus Ton und anderen wasserdichten Stoffen hergestellt, um Blumen in dieser Kreuzform längere Haltbarkeit zu geben. Die

einfachste Form ist hier die wirkungsvollste. Daher ist eine Ausbildung der Ecken in gotischer Kleeblattform nur eine technische, aber keine künstlerische Bereicherung. Das Kreuz als Gabe für Verstorbene läßt sich auch mit Gerank, Sträußen, Palmenwedeln vereinigen. Es muß gesagt werden, daß die kunstgewerbliche Blumenbinderei in dieser Form heute so vielen „bewußten Geschmack" und so viel „Fachkunst" zur Geltung zu bringen sucht, daß der innere Wert dieser Gebilde für den tiefer Blickenden dadurch gemindert und daß durch den Aufwand der genannten Schaffenstriebe das Gegenteil der zugrunde liegenden Absicht erreicht wird. Ernst läßt sich nur durch Einfachheit und Tiefe steigern, nicht durch Äußerlichkeiten des Geschmacks.

2. Gleiches gilt auch für die Vereinigung von Kreuz und Kranz, wobei wieder dessen besondere Sinnbildlichkeiten zum Ausdruck kommen. Als echte Christusdornenpflanzen können nach Leopold Frank, „Streifzüge durch die biblische Flora", gelten: Zizyphus spina Christi, Zizyphus vulgaris, Paliurus aculeatus, Lycium europaeum, Poterium spinosum, Crataegus azalorus, Crataegus monogyna. Wenn auch wissenschaftlich falsch, weil in Amerika heimisch, aber mit guter Wirkung wird Gleditschia triacanthus zu Dornenkränzen benutzt.

Flor, Band können die Wirkung und Vereinigung verschiedener anderer Sinnbilder mit dem Kreuz steigernd unterstützen.

Der Wunsch nach Haltbarkeit läßt uns auch nach dauerhaften Pflanzenteilen greifen: Isländisches Moos, Moose überhaupt, Immortellen, andere haltbare Strohblumen. Ebenso können lange haltbare Nadelholz- und immergrüne Blattzweige für die Kreuzform verwendet werden.

Holzkreuze aus Birkenrinde drängen uns die Sinnbildlichkeit zu stark auf.

3. Der Anker als Hoffnungssinnbild wird durch Verlängerung des Querbalkens oft zum Kreuzanker. Der Schmuck dieser Form bewegt sich in ähnlichen Vorstellungskreisen wie der des Kreuzes.

4. Das Herz als Sinnbild der Liebe tritt allein auf oder verbindet sich mit Kreuz und Anker.

5. Kranz und Krone lassen sich dann noch hinzufügen, aber: weniger ist meistens mehr. Die Häufung von Sinnbildern wirkt nicht wie eine Steigerung, sondern nur wie eine Unterstreichung.

6. Kissen als Sinnbild der Ruhe: —?!

7. Krone, Sinnbild von Sieg, Überwindung des Lebens, Triumph des Seelenlebens über den Tod: in der Blumenkunst ein Gebilde zweifelhaften Wertes. — Beim Hausbau als „Krönung des Werkes".

8. Säule, abgebrochen: peinlich und gesucht.

9. Urne: schon als Nachbildung eines wirklichen Gegenstandes abzulehnen.

10. Trauerspende in Form eines Rahmens um einen Spruch: nicht minder.

11. Kranz, kreisrund, als Sinnbild des Abschlusses. Seine Gestaltungen werden im Hauptstück „Der Kranz" betrachtet.

12. Kranz mit Kreuz, dieses entweder aufliegend auf einer Seite des Kranzes, dann auf der andern Seite straußartige Verzierung im Gleichgewicht, mit Schleife befestigt, oder das Kreuz im Innern des Kranzes, der dann auch wohl einen eiförmigen Umriß hat. Eine Schleife an der oberen Berührungsstelle von Kreuz und Kranz verdeckt diese, hält hier scheinbar das Kreuz und läßt die Enden teils frei, teils dienen sie zur Befestigung des frei ausladenden Straußes am unteren Teil des Kranzes.

13. Zerbrochenes Rad: Sinnbild einer jäh abgebrochenen Lebensreise.

Den meisten derartigen Sinnbildern gegenüber verhalte ich mich persönlich ablehnend. Ich kann mir nicht helfen: ich empfinde bei derartigen Dingen meistens eine schmatzend in Scheingefühl wühlende Aufdringlichkeit wie bei manchen Grabreden.

c) Gelegenheitsgaben:

Blumenstaffelei: Die Staffelei, d. h. das Mal- oder Bildgestell, gibt Gelegenheit, lebende Blumenbilder anzubringen auf einem Hintergrund, sei es von Birkenrinde, vergoldetem Gewebe, Samt, Seide, Plüsch, Moiré. Die Blumenbilder können Flächen- und Blumenstücke in freien Formen sein, wie sie der Maler darstellen würde, den Rahmen ausfüllend, aber nicht über den Rahmen tretend, oder Stilleben. (Hochzeits-, Ostersinnbilder oder Sinnbilder bei Hausgründung und Wohnungswechsel.) – Korb mit Blumen oder Füllhorn mit Blumen. – Wirkliche Bilder von Personen und Landschaften, wobei der Blumenschmuck zurücktreten kann.

Auch ein Spiegel als Geschenk läßt sich mit der Staffelei verbinden und mit Blumen schmücken.

Als Widmungsgabe für Künstler bietet die Staffelei Gelegenheit, mancherlei Beziehungen zu Person und Beruf anzubringen. Die Staffelei aber sei selbst ein brauchbarer Gegenstand, also einfach-wertvoll.

Wie man mancherlei Geschenke für Reise und Wirtschaftseinrichtung mit Blumen schmückt, muß dem einzelnen überlassen bleiben; Allgemeines läßt sich darüber nicht sagen, aber der Hinweis darauf ist vielleicht wertvoll, daß derartige Wirklichkeiten mindestens weniger kosten als künstliche Sinnbildnereien, dauerhaften Wert haben und durch sinnige Verbindung

mit Blumen einen Gemütswert gewinnen, der unwägbar, weit über den berechenbaren Wert des Gegenstandes hinausgehen kann. —

Die sogenannten Bühnenspenden werden wohl immer durch die Vertreter der kunstgewerblichen Blumenbinderei hergestellt. Sie bleiben hier außer Betracht, nur sei darauf hingewiesen, daß die Zeitschrift „Die Bindekunst" in Erfurt und die „Zeitschrift des Verbandes deutscher Blumengeschäftsinhaber" in Berlin auch in dieser Beziehung Vorbilder bringen.

Füllhorn: Sinnbild des Überflusses an Glück, eine Abwandlung des Blumenkorbes. Geneigt gehalten, damit die Blumen daraus hervorzuquellen scheinen.

Bastmatte, zusammengenommen, mit Schleife geschlossen, aus den vier Ecken quellen Blumen hervor. Die Füllung erfolgt mit Moos um einen dicken Holzwollkern, um das Ganze nicht zu schwer zu machen.

Geschmückte Lorbeerbäume, am besten kleine Bäumchen, an deren Gefäß sich silberne und goldene Farbensymbole in Vereinigung mit Blumen anbringen lassen.

Bienenkörbe: Sinnbild des Fleißes (Jubiläumsgabe), sind am besten in der Gebrauchsform zu beziehen. Man kann sie dann selbst vergolden und mit Blumen schmücken. Die Bienen selbst aber denke man sich im Innern!

Die leitmotivische Blumenkunst (zu S. 57)

hatte ich oft Gelegenheit in meinem früheren Lehramt, an der damals „Königlichen Gärtnerlehranstalt" Dahlem, zu vertreten, und ich kann zu meiner Freude feststellen, daß diese Lehren und meine Beispiele bei Veranstaltungen dieser Lehranstalt ihre Frucht getragen haben: Blumenkunstausstellungen der letzten Jahrzehnte haben leitmotivische Darstellungen gebracht, die von meinen unmittelbaren und mittelbaren Schülern angeregt und geleitet waren; so in Altona und Berlin. Es sei das hier behauptet und erwähnt, weil es bei den betreffenden Gelegenheiten niemals zum Ausdruck gekommen ist. Ein Lehrinstitut ist ja dazu geschaffen, Samen auszustreuen, und jeder erwirbt das Recht, sich ihn zu eigen zu machen. Aber die Zuchtstätte dieses Samens hat auch ein Recht, mit Genugtuung auf ihre Lehrergebnisse hinzuweisen.

Die Farbe im Strauß (zu S. 63).

Die angegebene Verteilung der Farben im runden Strauß kann nur angewendet werden, wenn die Kraft der Farben etwa gleich ist, also entweder bei gleich starken oder gleich schwachen Farben. Ungleich kräftige Farben

müssen dagegen vollständig untereinandergemischt werden, z. B. rote, weiße, gelbe Rosen, wobei dann die dunkleren Farben mehr in dem unteren Teile stehen müssen, da Hell auf Dunkel zu ruhen scheint, aber nicht umgekehrt. Sind nur zwei Hauptfarben vorhanden, so ist eine Verteilung dieser zwei auf mehrere Hauptgruppen um den ganzen Strauß zu empfehlen; jedoch nicht in gleicher Höhenlage, sondern gegeneinander in der Höhenrichtung verschoben und ineinander übergehend – wenn man nicht vorzieht, einen regellosen Wechsel dieser beiden Farben eintreten zu lassen und nur auf Gleichgewicht hinzuarbeiten. Deutlich vielfarbige Blumenarten können nur in buntem Durcheinander mit Abwägung der Wirkung benachbarter Farben angeordnet werden.

Ein wichtiges Ausdrucksmittel der Kunst (zu S. 64), besonders der Gartenkunst, ist die Herausarbeitung des Unterschiedes zwischen Physiognomie und Charakter. Für die Kunst des Pflanzens enthält diese Unterscheidung geradezu den Hauptschlüssel zum künstlerischen Erfolg, wie in meinem Buch „Gartengestaltung der Neuzeit" (Leipzig, J. J. Weber) dargelegt ist. – Unter Physiognomien der Pflanzen verstehe ich ihre von Natur ihnen angeborene Gestalt, wie sie besonders durch ihren heimatlichen Standort (und ihre von Natur herstammende Anlage) bedingt wird. – Der Charakter einer Pflanze wird gebildet durch den Menschen mittels Zucht (z. B. Füllung, Vergrößerung der Blüten, Wuchsveränderungen, Farbenveränderungen, Mästung [z. B. Gemüse, Obst, Georginen, Dahlien, Nelken usw.]), Veredelung (z. B. Trauerbaum), durch Schneiden, künstliche Formung und andere menschliche Einflüsse. Aber auch wenn die Naturphysiognomie nicht verändert wird, empfinden wir viele Pflanzenarten als Charakter durch die Art unserer Pflege und durch die Art unserer Verwendung: so gewinnen viele fremdländische Arten, ohne daß ihre Naturphysiognomie verändert ist, einen Garten-Charakter, Hauspflanzen-Charakter, Bauerngarten-Charakter, wegen ihrer Seltenheit einen vornehmen Charakter (oder umgekehrt einen gewöhnlichen); diese Charakter-Anbildung durch den Menschen und der dann auf ihn in gleichem Sinne zurückwirkende Eindruck geht bis ins Persönliche des einzelnen: Lieblingspflanzen, Gräberpflanzen; Arten, mit denen besondere Erinnerungen verknüpft sind, wirken als Charaktere angenehm oder unangenehm. – Manche Arten können sowohl im Sinne ihrer Naturphysiognomie als im Sinne ihres Charakters verwendet werden in Garten- und Blumenkunst. Manche Arten haben auch – je nach ihrer Vergesellschaftung und Verwendung –

mehrere verschiedene Charaktere. Die Naturphysiognomie ist immer unveränderlich, es sei denn, daß Einflüsse des besonderen Standortes sich geltend machen, indem z. B. von jeder Art üppige sowohl als kümmerliche Gestalten ihrer Naturphysiognomie möglich sind. — Die hier dargestellte Unterscheidung von Physiognomie und Charakter ist mir ureigen (original) und nicht zu verwechseln mit anderen Bedeutungen von Physiognomie und Charakter; beide Begriffe werden in meinen Büchern nur in dem hier dargestellten Sinne angewendet.

Inhalt des Straußes (zu S. 65).

Das „landschaftliche Gesetz": die Vereinigung von Zweigen in künstlerischen Zusammenstellungen beruht auf der Standortsgemeinschaft der Pflanzen. Die Standortsgemeinschaft wird bestimmt in übergeordneter Weise durch das Klima. Das Klima bedingt auch im letzten Grunde die Standortszustände in bezug auf Feuchtigkeit, Nährkraft, Besonnung. Soweit es sich um Blumen handelt, wird das landschaftliche Gesetz bestimmt durch die Gleichzeitigkeit des Blühens, also durch die Jahreszeit. Vom künstlerischen Standpunkt ist bei Zusammenstellungen entscheidend der Eindruck, den die Physiognomie der Pflanzen in uns erweckt, wenn wir diese in Vergleich setzen mit uns bekannten physiognomischen Erscheinungen unserer heimischen Pflanzenwelt und deren Gemeinschaftsleben an bestimmten Standorten. Man kann also kurz sagen, auf Grund des landschaftlichen Gesetzes darf man mit künstlerischen Zielen alle Pflanzen vereinigen, die physiognomisch zusammengehörig erscheinen. Hieraus geht hervor, wie weit man heimische Pflanzen mit heimatfremden Pflanzen vereinigen darf.

Das landschaftliche Gesetz gilt für alle Klimate und Zonen, daher auch für alle heimatfremden Pflanzen, welche uns die Kunstgärtnereien in Gewächshäusern zugängig machen.

Da auch für die Gartengestaltung bei Pflanzung nach Naturmotiven die physiognomische Zusammengehörigkeit entscheidend ist, so ergibt sich, daß für künstlerische Blumenzusammenstellungen und für die Gartengestaltung die gleiche gesetzmäßige Grundlage besteht, was bei der inneren Verwandtschaft beider Gebiete eine Beweiskraft für die Richtigkeit des Gesetzes enthält.

Es gibt unter den Pflanzen zahlreiche Weltbürger, vor allem aber zahlreiche Physiognomien, welche in einem größeren Ganzen gleichsam aufgehen, z. B. Gräser, kleine Krautpflanzen, letztere besonders im blütenlosen Zustande. Da derartiges gleichsam als etwas Neutrales sich in allen Zonen findet, darf es auch mit allen Physiognomien vereinigt werden.

Für den Zweck künstlerischer Blumenzusammenstellungen ist also bei der Wahl entscheidend der Gesamteindruck, nicht die botanische Wissenschaft.

Es dürfen nur solche Zweige vereinigt werden, die dem in ihnen enthaltenen Ideal möglichst nahe kommen; daher ist Welkes, Verblühtes, Zerfressenes, Unsauberes zu vermeiden.

Zu den Blumen gehören grundsätzlich ihre eigenen Blätter. Sollte dadurch die Fülle des „Grün" als Farbe und Masse zu groß werden, so sind überflüssige Blätter, besonders in der Tiefe, mit der Schere abzuschneiden. Bisweilen ist die Forderung, Blumen mit ihren eigenen Blättern zu verwenden, nicht erfüllbar, weil letztere sich nicht halten, z. B. Seerosenblätter. In solchen Fällen müssen physiognomisch ähnliche eines ähnlichen Standortes gewählt werden, also z. B. für Seerosenblätter solche von Uferpflanzen, wie Schwertlilien, breite Gräser oder auch Ampferarten oder, wenn es sich um Steigerung durch farbige Seerosen handelt, z. B. Blätter von bunten Caladien. Lilien-, Georginen- und andere ausdruckslose Blätter, von welchen man aber immer wenigstens einige sehen läßt, werden ersetzt durch neutrales Laub, wie es ja auch in der Natur zwischen gleichen Pflanzenerscheinungen auftritt. In diesem Sinne sind geeignet Asparagus, Medeola, Cyperus, Farnarten.

Entblätterte Blumen, Früchte, entfärbtes, sterbendes Laub dürfen immer nur bei besonderer künstlerischer Absicht eingefügt werden.

Fülle muß immer mit Beschränkung der Anzahl vereinigt werden; d. h. die „Fülle" darf nicht zur gegenseitigen Bedrängung der Blumen ausarten.

Die Höhe eines Straußes ist bestimmt durch das natürliche Maß der längsten verwendeten Blumenstiele.

Die Verteilung der Blumenarten im Strauß wird bedingt durch die Länge der Stiele, soweit man nicht aus anderen Gründen lange Stiele kurz schneidet. Wenn mehr als drei Blumenarten vereinigt werden, sollen drei Arten nach Farbenkraft und Menge die übrigen beherrschen.

Eine Rangordnung der Blumen läßt sich nicht so sehr nach ihrer Erscheinung und ihrem Geldwert aufstellen als nach der Art der Freunde, die sie sich erworben haben. Nur in diesem Sinne kann man von vornehmen und gewöhnlichen Blumen sprechen, woraus hervorgeht, daß man beide Charaktere nicht vereinigen darf.

Verwendung des einseitigen Straußes (zu S. 67).

1. Jeder Strauß ist dazu bestimmt, in ein Wassergefäß gestellt zu werden. Nicht immer aber verfügt man gerade über das geeignete Gefäß, daher

wird in solchen Fällen ein Strauß am besten aufgebunden, und die Blumen werden in passende Gefäße verteilt.

2. Ein Strauß, der bei festlichen Gelegenheiten in der Hand getragen wird, darf nicht schwer, lästig und muß flach gebunden sein.

3. Soll ein Strauß mit farbigem Band geschmückt sein, so soll dies stets in der Farbe von den Blumen abweichen und mindestens um einen ganzen Ton heller oder dunkler sein, weil die Blumen rasch ihre Farbe verändern und dann zu geringe Abstufungen zwischen Band und Blumenfarbe unangenehm wirken.

4. Soll das Band zum Kleide der Blumenträgerin stimmen, so muß die Wahl der Farbe an Hand einer Kleiderstoffprobe geschehen, und die Blumenzusammenstellung hat sich hiernach zu richten.

5. Werden sinnbildliche Vorstellungen mit bestimmten Blumen bei bestimmten Gelegenheiten verbunden, so muß sich die Bandfarbe den Blumenfarben anpassen.

6. Gesichts- und Haarfarbe sind bei der Wahl von Blumen und Band für Kopfschmuck entscheidend. Diese Wahl muß bei dem Licht, das bei der Gelegenheit des Festes scheint, getroffen werden.

Der Vereinigungspunkt im Strauß (zu S. 68, a).

Der Vereinigungspunkt aller Stiele im Strauß ist nicht etwa der Mittelpunkt des Ganzen, sondern liegt etwa am oberen Ende des unteren Drittels der Gesamtlänge des Straußes. Der Vereinigungspunkt muß unsichtbar sein, wird also durch Blumen verdeckt. Hier müssen die schönsten Blumen stehen, aber man muß vermeiden, daß der Vereinigungspunkt gleichzeitig die höchste Stelle des ganzen Straußes andeutet, da sonst alles andere gleichsam um diesen höchsten Punkt herum und von ihm abhängig erscheint.

Straußform (zu S. 68, b).

Die Linien der Ausladungen eines Straußes müssen alle schön bogenförmig, zwanglos in den Schluß des Straußes einschwingen. Ein Gegenbeispiel bildet das Titelbild unseres Buches infolge eines kleinen Unglücksfalles: es war beim Einstellen des photographischen Apparates nicht bemerkt worden, daß ein Stiel leicht eingeknickt war, der gerade kurz vor der Aufnahme des Bildes herabsank.

Die Ausladung einzelner Teile darf nicht so weit gehen, daß sich die äußersten Spitzen dieser Ausladungen wiederum zu einem gedachten Umriß

zusammenschließen, so daß der Strauß etwa wie ein fester Kern mit einer von leichten Spitzen, Halmen, Blättchen gebildeten Hülle erscheint. Die Gliederung darf auch nicht die Vorstellung eines Ganzen zerstören. Rankenartige Zweige oder Ranken müssen im Sinne ihres Wuchscharakters angeordnet werden, auch Blumen, die hängenden Wuchs haben, wie Goldregen, Glyzinen, viele Arten Orchideen.

Anordnung der Blumen im Strauß (zu S. 68, c).

Es dürfen nicht mehr Blumen vereinigt werden, als deutlich und ohne Beengung der einzelnen betrachtet werden können. Dies wird erreicht besonders dadurch, daß die Blumen in verschiedenen Höhenlagen angeordnet werden.

Da uns die Blume wichtiger ist als das Blatt, wird ihr immer die für das Auge günstigste Stellung gegeben. Übergroße Fülle von Blättern wird durch Ausschneiden einzelner, besonders solcher, die Blumen verdecken, vermindert. Knospen, die immer kleiner sind als die entsprechenden geöffneten Blumen, werden vorzugsweise über die Blumen gestellt.

Aus der Notwendigkeit des Zusammenhaltens und weil alle Blumenstiele im Wasser stehen müssen, ergibt sich die Vereinigung aller Stiele in unserer Hand, woraus hervorgeht, daß die kurzstielig wachsenden Blumen im unteren Teile des Straußes stehen müssen. Nur wenn der Strauß beim Binden fortwährend gedreht und peinlich darauf geachtet wird, daß er sein Gleichgewicht behält, wird er allseitig gleichmäßig erfreulich wirken. Beim harmlosen Blumenpflücken wird aber bald die eine Seite bevorzugt werden, und es entsteht dann statt eines runden ein halbrunder Strauß. Es werden nur eben erblühte Blumen und bald erblühende Knospen vereinigt. Letztere versprechen im Strauß einen Ersatz für die verblühenden Blumen; schätzen wir doch in der Blume wie in der sich öffnenden Knospe das *Werden* mit seinen schlummernden Früchten gegenüber dem Vergehen in der sich entblätternden Blume.

Nur unverletzte Zweig- und Blattspitzen dürfen verwendet werden.

Für die Verteilung der Blumen im Strauß lehrt ein Spaziergang in der Natur, daß wir hier immer Hauptmengen von einer bestimmten Art beisammen finden, von denen wir sammeln, während wir wohl später, wenn wir beim Weitergehen eine zweite und dritte Art entdecken, noch einige besonders schöne der vorhergehenden Art finden, so daß im Strauß immer Hauptmengen durch Übergänge von einzelnen Blumen verbunden sind.

Übersicht der am meisten gebräuchlichen Blätter, Blatt- und Fruchtzweige (zu S. 73).

a) Deutsche und deutschen ähnliche der nördlichen Zone.

1. Gehölze unserer Gärten: a) Laubgehölze, b) Nadelgehölze. Ausführliche Verzeichnisse enthalten die Preisbücher der Baumschulen. Viele Gehölze bieten auch Blütenzweige, besonders die große Familie der Rosaceen.

Besonders beliebt sind weißgrüne, gelbgrüne, gelbe, rote, bläulichrote und bunte Abarten; ferner die Herbstfärbungen vieler Gehölze.

2. Pflanzen des Waldschattens, zum Teil immergrün, Efeu, Immergrün (Vinca), Farne, Alpenrosen.

3. Pflanzen der Heide und sonniger Waldblößen, zum Teil immergrün, Erika, Preiselbeere, Heidelbeere.

4. Wasserpflanzen, Schilfe, Sumpfpflanzen.

5. Gräser.

6. Schling-, Kletter-, Rankenpflanzen: Hopfen (Humulus), Efeu, Waldrebe, Wildwein, Edelwein, Jelängerjelieber. Lycopodium unserer Wälder. Periploca graeca, Brombeere, Kletterrose.

7. Kätzchenträger: Weiden, Erlen, Pappeln, Birken, Hasel.

8. Fruchtzweige: Wilder Schneeball, leuchtend, saftigrot; Schneebeere, weiß; Holunder (Sambucus), schwarz und rot; Pfaffenhütchen, rot und gelb; Wildwein, pflaumenblau; Edelwein, gelb, grünlich, blaurot; Schlehe, blau; Efeu, grün und schwarz; Prunus Pissardi, orangerot, bereift; Castanea vesca, Aesculus, Kastanie, grüne Schale mit braunem Samen; Liguster, schwarz; Eberesche, rot; Jelängerjelieber, orangerot; Brombeere, rot bis schwarzblau; Kornelkirsche, rot; Waldrebe, weiß behaart; Platane, braun; Erle, braun; Esche, hellbraun; Ilex, rot; Ruscus, rot; Weißdorn, rot; Rosen, gelb, rot (Hagebutten); Mahonia, blau; Berberitze, rot; Magnolia, braun. Obstgehölze, Nadelgehölze (Zapfen).

9. Moose, Flechten. Lycopodium unserer Wälder.

b) Tropische und subtropische, letztere immergrün.

1. Palmen, Aroideen, Farne, Lorbeer, Aucuba, Aspidistra, Kirschlorbeer, Zierspargel (Asparagus), Croton, Begonia, Isolepis, Phalangium, Phormium, Cyperus, Aralia, Dracaena, Funkia, Canna, Ruscus, Marantha, Ophiopogon.

Besonders beliebt bunte, weiße, rote, gelbe, gegensätzlich gezeichnete, samtige Arten und Abarten, namentlich aus den Gattungen: Pteris, Gymnogramme, Cyperus, Tradescantia, Calladium, Begonia, Pandanus,

Aspidistra, Dracaena, Ophiopogon, Marantha, Cissus, Funkia, ergänzt durch im Dunkeln getriebene Blätter von Maiblumen, Flieder, Canna, Pelargonien, Gemüsepflanzen. Tropischen **Eindruck** machen wegen ihrer Buntheit auch die Blätter von Panicum variegatum, Vitis Veitchi.

2. Kletter-, Schling-, Rankenpflanzen: Cissus, Tradescantia, Efeu (auch subtropisch), Ficus repens, Pilogyne, Cobaea, Lapageria, Bougainvillea, Clerodendron, Passiflora, Lygodium, Medeola, Asparagus.

3. Fruchtzweige: Eucalyptus, Orangen, Nadelhölzer, Palmenfrüchte, Arbutus (Erdbeerbaum).

c) Weltbürger.

Farne, schilfartige Gewächse, Gräser, moosbewachsene Zweige.

Herstellung der Gewinde [Girlanden] (zu S. 79).

1. Alle stärkeren und kräftigeren Zweige verlangen eine Einlage: starke Schnur, Bindfaden oder, wenn als stehende Bogen, Teile von Kronen verwendet, biegsame Weidenzweige.

2. Eine Schnureinlage muß auf jeden Meter Girlande 5 bis 8 cm länger sein, weil sie sich beim Binden verkürzt; die Schnur kann auch in kurzen Abständen Knoten haben, um ein Rutschen der Zweige zu verhindern.

3. Für kurze Girlanden spannt man die Einlage zwischen zwei Befestigungspunkten frei ziemlich straff auf. Die Zweige werden erst vorbereitet, artweise gesondert und auf einen leichten Tisch gelegt, den man beim Fortschreiten der Arbeit mit sich zieht. Tisch mit Zweigen links. Linke Hand legt an, rechte bindet mit festem Bindfaden. Die Bindeschnur wird bisweilen in sich verknotet.

4. Für lange Girlanden wird ein dornförmiger Stift in dem Tisch befestigt, an den Stift anfangs die Einlage gebunden, später, beim Fortschreiten der Arbeit, wird die Girlande auf den Stift gespießt, um festen Halt zu bekommen.

5. Auch einseitige, dichte Girlanden sollten auf der Rückseite sauber abgedeckt sein, so daß man weder Einlage noch Bindemittel sieht. Nur bei Girlanden, welche zu Wandschmuck (in Massen) angefertigt werden, ist das Abdecken entbehrlich.

6. Teile, die aneinandergefügt werden sollen, müssen an beiden Enden die nötige Einlage frei lassen, um diese so zu verbinden, daß je ein Anfang ein Ende einheitlich deckt.

7. Beteiligen sich mehrere an der Arbeit des Girlandenbindens, so stellt eine Person am besten alle Anfänge her, um die Gleichartigkeit zu sichern.

Herstellung von Kränzen (zu S. 82, a).

1. Eine feste Grundlage bilden in ringförmiger, auch eiförmiger Form zusammengefügte Weidenzweige, wie man sie beim Korbmacher erhält oder im Besitz eigener Weidenpflanzungen gewinnt. In den Fachzeitschriften der Blumenbinderei (Zeitschrift des Verbandes deutscher Blumengeschäftsinhaber, Berlin, und „Die Bindekunst", Erfurt) werden unter der Bezeichnung „Kranzreifen" derartige ringförmige Gebilde angeboten. Da wir Draht in jeder Form ausschließen, kommen Drahtreifen für uns nicht in Betracht.

2. Es kommt darauf an, ob die Zweige alle in einer Richtung gebunden werden sollen oder in zwei Hälften einander entgegengesetzt. Im letzteren Falle bindet man von oben her erst die eine, dann die andere Hälfte, im ersteren bindet man vom Anfange rings um den Reifen herum so, daß der Schluß durch den Anfang verdeckt wird.

3. Die Größe macht nicht den Wert eines Kranzes. Daher sollte man vom künstlerischen Standpunkt von jedem übermäßig großen und breiten Gebilde absehen und den Kranz nur aus Zweigen bilden, die sichtbar zur Wirkung kommen. Läßt man aber doch nicht von der Größe und Breite des Kranzes ab, so bedürfen die eigentlichen Kranzzweige einer füllenden Unterlage, die am besten aus Moos oder Fichtenzweigen hergestellt wird, indem man beides gleichzeitig beim Binden der Zweige unterlegt. Die im Handel befindlichen sogenannten Kranzunterlagen setzen die Herstellung der Kränze mittels Draht voraus, kommen also für uns nicht in Frage.

4. Beim Binden ist darauf zu achten, daß die Rückseite sauber und ohne sichtbare Bindefäden erscheint. Der echteste Kranz ist der im Querschnitt runde oder ovale, jedenfalls ein solcher, der eigentlich keine Rückseite besitzt, wenn auch beim Binden selbst naturgemäß eine Seite bevorzugt wird. Es ist aber häßlich und durchaus unwürdig, einen Kranz so zu binden, daß man einer Schauseite gegenüber eine mehr oder weniger liederliche Rückseite stark unterscheidet. Japaner würden das niemals tun. Hier sind alle Gegenstände auch auf der Rückseite anständig.

Mit dem Kranz verbundene Stoffe, Tüll, Flor, Band, sollen möglichst edel, weich, ohne Schlaffheit sein, keinen übermäßigen Glanz haben, nicht rascheln und knistern.

5. Kränze in Formen, die dem baulich bildnerischen Schmuck entlehnt sind, also im Querschnitt walzenförmig, sogenannte antike Formen, bedürfen einer völlig gleichmäßigen, im Querschnitt runden Unterlage eines festen Moospolsters. Hier wie bei allen diesen künstlichen Formen sind auch alle künstlichen technischen Mittel unvermeidlich, also auch der Draht. Denn

diese Formen wollen nicht eine Kunst zeigen, die aus der Natur hervorgegangen, sondern eine Künstlichkeit, die aus der Kunst entnommen ist. Derartige Formen sind, um es kurz zu sagen, Nachahmung einer Nachahmung (nämlich des bildnerischen Schmuckes). Trotzdem soll der künstliche „antike" Kranz dort, wo man sich dieser Tatsache bewußt ist, zum Schmuck von Räumen als sinnbildliche Gabe in seinem Wert unbestritten bleiben.

Ist für derartige Formen die Gestalt aus Moos vorgebildet, so werden die Blätter entweder flach oder auch in ihren unteren Teilen eingekniffft schuppenförmig auf die Grundform aufgebunden. Ist der Kranz dann fertig, so umwickelt man ihn fest mit bandförmigen Streifen aus gekniffftem Zeitungspapier und umwindet dieses seinerseits mit Bindfaden. Läßt man nun die Kränze einige Wochen trocknen, so bleiben die Blätter in ihrer ihnen gegebenen Lage und verändern sich auch in ihrer Haltung in trockenen Räumen nicht mehr. Sie werden je nach ihrer Art bräunliche Töne annehmen, oft auch grünliche, und die Zeit und der Staub spinnen eine Patina über sie, die sie als Raumschmuck um so wertvoller machen, je älter sie werden.

Nach dem Trocknen kann man derartigen Kranzgebilden auch durch Färbung mit Leimfarbe oder metallischen Farbstoffen jeden gewünschten Ton geben. Zu derartigen sogenannten antiken Gebilden gehören im allgemeinen keine zarten, neuzeitlichen Bänder und Stoffe. Man kann aber grobe Gewebe, z. B. Sackleinwand, in Streifen schneiden, diese in jede gewünschte metallische oder Leimfarbe tauchen, daraus Schleifen und Bänder bilden und an die Gewinde fügen und auch die Bandgebilde dann in der gewünschten Haltung trocknen lassen. Der Leim gibt ihnen nach dem Trocknen eine gewisse Festigkeit, so daß die gewünschte Form gesichert ist. Zu derartig groben Geweben gehören auch z. B. Bastmatten.

Will man Gewinde in antiken Formen im grün-frischen Zustand anwenden, so ist es gut, sie bis zum Augenblick der Verwendung gleichfalls mit Papierstreifen zu umwickeln. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß man Blattkränze antiker Formen, besonders solche aus Zweigen gebildet, auch unumwickelt lassen kann, indem man es ihnen selbst überläßt, welche Form bei der Trocknung sich entwickelt.

Arten der Kränze (zu S. 82, b).

1. Der Blumenkranz.

a) In nur einer Art, z. B. Rosen, trotz Buntheit einheitlich wirkend, locker gebunden, ohne Schleife.

b) In nur einer Farbe, entweder gleicher Art oder verschiedener Arten; mit Schleife: zu hellen Farben schwarz, zu dunklen Farben creme-weiß. Schleife auf Schwarz goldig, bei Weiß silbrig oder goldig. Aufgedruckte Verzierungen sind vom Übel. Dagegen kann das Monogramm des Spenders angebracht werden. Widmungsworte werden mit dem Pinsel gut geschrieben.

c) Blumenkränze flächenartig gewunden, wie sinnbildliche Formen.

d) Blumenkränze, locker gewunden, mit Palmenstrauß, der aus einer Schleife hervorquillt.

2. Der Laubkranz.

a) Nur aus Zweigen deutscher oder deutschen ähnlichen Pflanzen mit und ohne entsprechenden Früchten.

b) Aus tropischen und subtropischen Pflanzenzweigen. Der Lorbeerkranz aus Zweigen und (als künstliches Gebilde) aus Blättern.

c) Kränze in antiken Formen.

Bei diesen werden sowohl in den Kranz hineinhängende als kreuzweis oder spiralig um ihn herum gebundene Bänder und nach außen hängende Schleifen angewendet. Kränze aus Efeu können im Sinne antiker Formen gebildet werden oder auch locker aus Efeuzweigen. Herbstblätter und Herbstzweige werden in ihrer Farbe sorgfältig abgetönt, von Hell (oben) nach Dunkel (unten). Früchte schmücken den Herbstlaubkranz, doch muß man obstähnliche Früchte vermeiden. Auch übermäßige Größe der Früchte (große Koniferenzapfen) erinnert an Erzeugnisse von Feinkosthandlungen.

3. Der Kranz mit Palmenschmuck.

Der Palmenschmuck ruht entweder auf einem Blumen- oder Laubkranz. Lorbeerzweige vertragen sich landschaftlich mit Palmen, dagegen nicht nordische Nadelhölzer, Weidenkätzchen und deutsches Laub, wohl aber Zypressen in den südlichen Formen und alle Blatt- und Blütenzweige der Warmhäuser; doch vermitteln auch die außereuropäischen Zuchtformen, z. B. Chrysanthemen, einen exotischen Eindruck, ebenso alle prächtigen Lilien (Lilium longifolium, Lilium auratum, Lilium lanzifolium), welche bei uns des Winterschutzes bedürfen, ohne jedoch tropisch zu sein. Endlich sind Rosen, Nelken, Pelargonien in Zuchtarten, kurz Allerwelts-Lieblinge, welche sich in allen Palmenländern im Garten finden, mit Palmenschmuck vereinbar.

Die Form des Palmenschmucks ist entweder straußartig oder tuffförmig aus dem Kranze herauswachsend, oben, seitlich oder unten angebracht. Im Falle der seitlichen Anordnung erfordert das Gleichgewicht der Massen mindestens auch eine Verzierung des übrigen Teiles des Kranzes.

Schleifen können an mehreren Stellen angebracht werden, die untereinander durch Bandenden malerisch verbunden sind.

Der Palmenschmuck darf niemals den Kranz selbst zu erdrücken scheinen oder ihn unsichtbar machen, wie denn Klarheit im Eindruck wesentlich ist.

4. Der Palmenkranz.

Herstellung wie bei einem Kranz aus Laubzweigen. Durch die Länge der Palmenblätter wird die Größe des Kranzes bestimmt, und daher ist sie in diesem Falle immer erheblich. Deshalb muß man auch Blumen entsprechender Größe verwenden, z. B. Lilien, Calla, Gladiolen, großblumige Chrysanthemen, Georginen. Der Kranz kann aber auch nur aus Palmenzweigen und tropischen Blättern bestehen, welche in Fächer- und Fieder-Form, in schmaler, breiter, zierlicher Art und wechselnden Farben die erforderliche Mannigfaltigkeit geben; endlich auch nur aus Zweigen und Fächerblättern einer Art, wobei die Mannigfaltigkeit durch die verschiedene Neigung und Biegung der Palmenzweige erreicht wird, die aber niemals gezwungen, unnatürlich erscheinen soll. Will man Schleifen aus Pflanzenstoff anwenden, so ist hierzu der breite Bast, Lindenbast, geeignet. Dieser Stoff paßt immer dort, wo man wohl die wechselvolle Linie der Schleife als künstlerisches Mittel, nicht aber die seidenartigen Gewebe der Bänder zu den verwendeten Kranzzweigen (z. B. bemoosten Ästen, Nadelholzzweigen mit Früchten) anwenden will.

5. Kränze aus zwei verschieden gebildeten Zweigarten.

Laub und Blumen oder Lorbeer und Palmenzweige oder Nadelholz- und Laubholzzweige (oder statt letzterer Blumenzweige) erfordern eine entgegengesetzte Zweigrichtung der Kranzhälften, welche durch eine große Schleife mit einer weit ausladenden Zweiganordnung vereinigt werden. Beide Teile müssen im ästhetischen Gleichgewicht stehen. Dunkle Farben, feste Massen gelten dabei als „schwerer" als helle Farben und fein zerteilte Zweige. Nur aus Blättern oder dicht anliegenden Zweigen sollte niemals eine Hälfte bestehen, wenn die andere weit ausladende Zweige enthält.

Die Größe der Kränze ist über ein sinnvolles Maß hinausgewachsen. Kränze aus bescheidenen Blumen sollten auch eine geringe Größe zeigen. Wenn man aber, dem Reiz der edel geformten, zum Teil mehrere Meter langen Palmenzweige nachgebend, diese zu kranzartigen Gebilden formen will, so wird eben hierdurch eine Größe bestimmt, die den Kranz zu einem Prunkstück macht, der weder als Sarg- noch Grabschmuck dienen, wohl aber bei feierlichen Beisetzungen, richtig und edel getragen, von würdiger, eindringlicher Wirkung sein kann. Die Wirkung ist um so feierlicher, je

mehr man die Zusammenstellung von anderen Sinnbildern und aufdringlichen Spruchbändern fernhält.

6. Der Kopfkranz.

a) Für Lebende als Kopfschmuck für heitere Zwecke leicht, zierlich, rankenartig, wirklich oder scheinbar offen.

b) Für Verstorbene, meist aus Lorbeer, am schönsten aus kleinblättrigen Zweigen, geschlossen.

c) Für Büsten Lebender offen, die Zweige in entgegengesetzter Richtung gebunden, an ihrem Ausgangspunkt mit Schleife vereinigt.

d) Für Büsten Verstorbener geschlossen.

Kränze für Büsten können auch leicht angegoldet (bronziert) werden, wodurch eine bessere Übereinstimmung mit der Farbe der Büsten entsteht.

Neben aller Sinnbildlichkeit gilt auch für den Inhalt der Kränze das landschaftliche Gesetz. Der Palmenkranz wird als ein deutliches Beispiel gelten können, daß nur durch die Befolgung dieses Gesetzes einheitlich tiefere künstlerische Wirkungen erreicht werden, die über das bloß oberflächlich Anmutige hinausgehen.

Die Farben der Bänder gliedern sich, abgesehen von persönlichen und sinnbildlichen Beziehungen zum Empfänger, in dem Sinne, daß Weiß, Schwarz, Violett dem Kranz für Verstorbene, Purpur, Goldgelb, Gold dem Kranz für Lebende angehören. Vereins-, Städte-, Landesfarben als Abzeichen der Geber werden beiden Formen angemessen sein.

Für Lebende wird das Band frei wehend, seitlich oder unten aus dem Kranze heraushängend angebracht, während für Verstorbene das Schleifenband mit ruhiger Wirkung in das Innere des Kranzes von oben herabhängt.

Der Ruhmeskranz soll „unverwelklich" sein (Lorbeer und Eiche), daher fehlen ihm Blumen.

Das Blumenkunstgewerbe (zu S. 84, a).

Das Blumenkunstgewerbe hat dem Kranz mannigfaltige Formen, besonders durch Vereinigung mit dem Strauß, gegeben. Es ist durchaus sinnvoll, der Grundform des Kranzes andere Blumengestaltungen, sei es nach Naturmotiven oder in sinnbildlichen Formen, hinzuzufügen. Der einfachste Blumen- oder Blattzweigkranz, womöglich aus eigenem Garten selbst gepflückt und gebunden, wird aber immer die sinnigste und würdigste Gabe sein. — Hiermit ist aber nichts gegen das Blumenkunstgewerbe gesagt, das eine große, wirtschaftliche und Gemütswerte vermittelnde Bedeutung hat. Das Blumenkunstgewerbe ist zusammengefaßt in dem rührigen

und erfolgreichen „Verband deutscher Blumengeschäftsinhaber, e. V.", Sitz Berlin, mit mehr als 6000 Mitgliedern; Vorsitzender (seit 20 Jahren!) Max Hübner, Berlin; Geschäftsführer Dr. Knauer, Berlin. Die Verbandszeitung des Vereins vertritt alle Berufsangelegenheiten.

Seit vielen Jahren hat der Verband deutscher Blumengeschäftsinhaber die Blumenspendenvermittlung geschaffen, die mit Hilfe eines besonderen Telegrammschlüssels es ermöglicht, Blumenspenden aus jedem Anlaß und in jeder Art an alle Orte der bekannten Erde auf kürzestem Wege zu senden. Dieser Einrichtung sind mehr als 3000 Teilnehmer in allen Teilen der Welt angeschlossen. Auch die seitens der nordamerikanischen Berufsverbände geschaffene ähnliche Einrichtung der auf Telegramm erfolgenden Blumenspenden-Übermittlung steht mit der deutschen in Wechselbeziehung. Unabhängig vom Verband deutscher Blumengeschäftsinhaber besteht die Zeitschrift „Die Bindekunst" (Verlag J. Olberts, Erfurt).

Das Blumenkunstgewerbe (zu S. 84, b).

Die berufsmäßige Ausübung der Blumenbinderei erfordert weder botanische noch gärtnerische Vorkenntnisse. Die erforderlichen Kenntnisse werden im Beruf erworben in einer Lehrzeit in Blumengeschäften. Unentbehrlich sind aber gute Erziehung, gediegene Schulbildung, vor allem aber Herzensbildung, aus welcher der rechte Takt, die guten Umgangsformen entspringen, wie ja der Takt auch aller Kunstempfindung und künstlerischen Tätigkeit zugrunde liegt. Herzensbildung allein vermag die Blumenbinderei vom Handwerk zur Kunst zu erheben. Aus dem Brunnen der Herzensbildung schöpft unerschöpflich die Kunst.

Die Benennung von Pflanzen und Blumen muß mit botanischer Richtigkeit Wohlklang verbinden. Ein häßlich klingender Name hat manche Blume um die Liebe der Menschen gebracht.

Es fehlt nicht an Büchern, welche die richtige Aussprache von Planzennamen lehren. Deutsche Pflanzennamen müssen bevorzugt werden, weil nur sie sich in die deutsche Sprache wohlklingend einfügen und nur sie angenehme und oft sinnbildliche Vorstellungen erwecken. Häßliche oder nichtssagende Namen können das dichterische Empfinden bei einer Blumenzusammenstellung leicht stören, da ja der Name der Blume oft Anreger der künstlerischen Empfindungen ist, die sie in uns erweckt. Wenn wir hören: ein Kranz sei aus Laurus nobilis, Hedera helix, Myosotis palustris, Bellis perennis, so klingt das wie ein Apothekerrezept; wie ein Gedicht dagegen: ein Kranz aus Lorbeer, Efeu, Vergißmeinnicht und Maßlieb, die deutschen Namen dieser Pflanzen. Es gibt auch einige Ausnahmen: Erika klingt besser als Heidekraut.

Anregung zur Verteilung von Blumengeschenken bei heiteren Festen (zu S. 89).

Allerlei gefärbten Schnitzeln
Ward symmetrisch Recht getan;
Mögt Ihr Stück für Stück bewitzeln –
Doch das Ganze zieht Euch an.

1. Hinter geschlossener Flügeltür ein Gebüsch von blühenden und Blattpflanzen; in der Tür ein zweiflügeliges Gartengitter, zwischen ihm und den Blattpflanzen ein Gartentisch, eine Bank mit geschmückten Gartengeräten. Wenn die Flügeltür geöffnet ist, erscheint die „Gärtnerin", die Geschenke verteilt, gut beleuchtet von Blendlampen, vor dem Hintergrund des verdunkelten Raumes, so daß sich alles von diesem strahlend abhebt. Auch Hand- und Tragkörbe, alles zierlich aufgeputzt. Pflanzen in Töpfen.

2. „Gärtnerknabe" mit geschmückter Karre.

3. „Gartenlaube" in zierlich andeutender leichter Art in einer Saalecke mit Tisch und so weiter, wie 1.

4. „Ländlicher Wagen", von Kindern gezogen, aufgeputzt.

5. „Huthändler" verteilt mit Blumen geschmückte leichte Gartenhüte für alle Festteilnehmer.

6. „Paradiesbaum", während einer Pause in die Mitte des Saales getragen (durch ein Kreuz wie für einen Weihnachtsbaum zum Stehen gebracht, dies verdeckt durch ein „Blumenbeet"), aufgeputzt mit den Blumengeschenken.

7. „Blumenhandlung", aus leichtem Holzgestell, zierlich geputzt.

8. „Waldhütte", auf einer Bühne vor Fichtenhintergrund.

9. „Schutzhütte", ähnlich wie 8, für Alpenvereinsfestlichkeiten.

10. „Gärtnerhaus" mit Bank, Tisch, Gartengeräten.

11. Fischerhütte, mit Netzen, Schilfhintergrund, Blumengaben, und zwar vorzugsweise Wasserpflanzen-Blumen, Seerosen, Vergißmeinnicht usw., für Wassersport- und Seebadfestlichkeiten.

12. Jagdhütte, für Jagd- und Erntefeste.

8.–12. erfordern eine Gelegenheit zu bühnenartigem Aufbau mit Vorhang. Der Phantasie und dem Geschick ist hierbei großer Spielraum gelassen, die Motive beziehen sich auf die poesieverklärte Ländlichkeit und Natur.

Pflanzen für das Haus (zu S. 119).

Wer es nicht aus Erfahrung weiß, kann sich z. B. aus dem Preisverzeichnis von Haage & Schmidt in Erfurt einen Begriff machen, wie viele Pflanzenarten und innerhalb der Arten wie viele Sorten mit oft sehr verschiedenen Charaktereigenschaften uns für die Heimpflege zur Verfügung stehen. Ein besonderes

Buch würde es erfordern, auch nur die gebräuchlichsten mit ihrer Verwendungsart, ihren Ansprüchen an Standort und Pflege zu nennen. Solche Bücher gibt es, und es muß hier auf sie verwiesen werden (z. B. „Zimmer- und Balkonpflanzen" von P. Dannenberg; Leipzig, Quelle & Meyer).

Aber auch jenes Preisverzeichnis gibt in kleinen Zeichen und kurzen Eigenschaftsangaben wertvolle Hinweise. Unser Buch von den „Blumen im Hause" will ja nur die ästhetische Seite der Blumenpflege behandeln, wie wiederholt betont wurde, und doch empfinde ich mit dem Leser hier eine Lücke, wenn ich ihn in der Auswahl und Behandlung der Pflanzen ratlos lassen muß. Es sei daher der Versuch gemacht, über die verschiedenen Kulturgruppen der Pflanzen einiges zu sagen, indem ich mit dem Leser in jenem Verzeichnis, das er sich leicht beschaffen kann, von den ersten Seiten an gleichsam blättere.

Unter den Gemüsen gewinnen wir eine Anzahl Pflanzen, die zieren und sich in Töpfen oder Kasten pflegen lassen: die kürzesten, dunkelsten Sorten der Roten Rübe, die buntblättrigen Blätterkohl-Sorten, die in geschützten Lagen auch winterhart sind. Niedriger Grünkohl kann während des Winters in Balkon- und Veranda-Kasten die oft angewendeten Fichtenpflanzen ersetzen. Fichten sollte man überhaupt nicht in Balkonkasten pflanzen, weil sie in ihrer Waldphysiognomie nicht dorthin passen und während des Winters fast immer hier zum Tode verurteilt sind (Wurzeltod durch Frost). Ein billiger Balkon-, Veranda- und Fensterkastenschmuck im Freien sind abgeschnittene Kiefernzweige, in die Erde der Gefäße hineingesteckt. Eierfrucht, Liebesapfel, spanischer Pfeffer können in Töpfen gepflegt werden. Gartenmelde und Mangold geben ähnliche Topfpflanzen wie die erwähnten Roten Rüben. Buntblühende Stangenbohnen können die Spaliere der Balkone erklettern.

Unter den sogenannten einjährigen Pflanzen, d. h. solchen, die ihre Blüten im Jahre der Aussaat entfalten, finden sich ungezählte Sorten und Arten, die man in Kasten oder Töpfen aussäen kann. Besser ist es freilich, sich kräftige, wiederholt verpflanzte Pflanzen zu diesem Zweck aus Gärtnereien zu kaufen. Da die einjährigen Gewächse zu verschiedenen Zeiten blühen, kann man mit ihnen allein vom Frühling bis zum Spätherbst seinen Blumenschmuck ergänzen, noch besser ist es, wenn man auch diejenigen zu Hilfe nimmt, welche zu ihrer Entfaltung im zweiten Jahre stehen müssen, wie Vergißmeinnicht, Stiefmütterchen, Tausendschön. Auch sie kauft man am besten in Gärtnereien fertig zum Auspflanzen oder in Töpfen.

Viele einjährige Pflanzen kann man unmittelbar in Kasten oder Töpfe säen, recht dünn, damit die einzelnen Pflanzen sich gut entwickeln können,

z. B. die unermüdlich blühenden Studentenblumen (Calendula); und vor allem, warum sollte man nicht jene Mischung von einjährigen, niedrig und zierlich bleibenden Sommerblumen in Kasten und Töpfe säen, die unter der Bezeichnung „japanischer Blumenrasen" im Handel ist? Es brauchen auch bei beschränkten Mitteln Balkone, Veranden und Fensterkasten nicht blumenarm zu sein, wenn man die etwa unmöglichen Geldausgaben für teure Pflanzen durch billige Sämereien und – Liebe und Sorgfalt ersetzt.

Unter den Einjährigen finden sich auch zahlreiche Schlingpflanzen raschen Wuchses: neben Feuerbohnen die kriechenden Kapuzinerkressen, welch letztere auch für Vasen im Freien und als Hängepflanzen in den Pflanzenkasten wertvoll sind. Die prächtige Cobea skandens, der bunt- und gelbblättrige japanische Hopfen seien besonders erwähnt. Ipomoeen und Blumenwicke (Latyrus) sind alte Lieblinge als Schlingpflanzen.

Eine besondere Gruppe von Schlingpflanzen stellen die Zierkürbisse in ihren zahlreichen Abarten dar, deren Früchte, gut getrocknet, auch einen Winterschmuck bilden, wenn man Schalen mit ihnen füllt oder sie in Dauergewinde flechtet. Hierzu eignen sich besonders die kleineren Sorten.

Die Ziergräser, um jenem Preisverzeichnis zu folgen, lassen sich leicht im Freien aussäen, und wenn sie nicht gleichzeitig um des Gartenschmuckes willen gepflegt werden, so kann man sie teils zur Blüte-, teils zur Fruchtzeit abschneiden und aufgehängt trocknen, weil sie an und für sich oder als Beigabe zu jedem Dauervasenschmuck reizvoll sind. Viele dieser Gräser sind ja auch ausdauernd (in jenem Verzeichnis besonders so bezeichnet), so daß man eine regelmäßige Jahresernte von ihnen erwarten kann.

Auch die Stauden bieten eine Fülle von Schönheiten für Balkon und Veranda. Manche kann man aussäen mit der bestimmten Erwartung einer Blüte im gleichen Jahre, wie beispielsweise einfachblühende Dahlien, während man die meisten besser als Pflanzen aus eigner oder aus einer Handelsgärtnerei bezieht. Da bietet sich dann eine solche Fülle von den verschiedensten Höhen und Gestalten, Blütezeiten und Verwertungsarten, daß für alle diese Beziehungen hier nur auf das bewährte Staudenbuch von Karl Foerster „Winterharte Blütenstauden und Sträucher der Neuzeit", Verlag J. J. Weber, Leipzig, hingewiesen werden kann. Besonders was da an Stein- und Felsenstauden erwähnt ist, eignet sich neben zahlreichen Frühlingsstauden für Balkon und Veranda, je nach ihrer Lage zur Sonne.

Selbst kräftige Gartenstauden lassen sich ja kurz vor der Blüte ohne Störung verpflanzen. Wer also von der neuzeitlichen Staudenliebhaberei ergriffen ist und selbst über keinen Garten verfügt, kann doch im Laufe

der Jahre eine Fülle von diesen Gartenlieblingen sich auf Balkon und Veranda näher bringen. Ein Plätzchen zur Überwinterung im Freien, wo die Töpfe in Laub eingelassen und mit Fichtenzweigen bedeckt werden, ist freilich nötig.

Für den Mangel an Erdraum, den die Pflanzen hier erleiden müssen, ist regelmäßige künstliche Düngung ein vollwertiger Ersatz. Man kann ja auf kleinem Raum in Topf oder Kasten mit Hilfe künstlicher Düngung eine unglaubliche Üppigkeit entfalten. Besonders aber sei darauf hingewiesen, daß die Frühlingsstauden sogar schon zur Zeit noch leichter Fröste uns Balkonschmuck ermöglichen: die Erantis hiemalis, Krokus, frühe Tulpen, frühe Hyazinthen, Primeln, Aurikeln, frühe Iris, Helleborus, Leberblümchen. Die Frühlingsstauden müssen in ihren Töpfen oder Kasten sich nach der Blütezeit in guter Pflege ausleben können. Daher empfiehlt sich die Anschaffung einer größeren Zahl von Kasten und Töpfen, um sofort wieder für Schmuck zu sorgen, wenn verblühte Dauerpflanzen, unansehnlich geworden, pflanzlich ruhen müssen. Als Dauerschönheiten unter den Stauden sei besonders hingewiesen auf: Megasea, Funkia, Farne, Spiräen – unter Sträuchern auf: Mahonien, Prunus schipkaensis, unter Nadelhölzern auf: Pinus montana in jungen Pflanzen. Gegen Wurzeltod durch Frost müssen alle geschützt werden, auch solche, die im freien Erdreich ausgepflanzt winterhart sind. Wem es nur auf eine dauernde Begrünung ohne Farbenschmuck ankommt, sei erinnert an die Steinbrech-, Semper vivum- und Sedumarten und an jene eben genannten Dauerschönheiten der Stauden und Sträucher.

Unter den eigentlichen Topf- oder Marktpflanzen befinden sich die beliebten und bewährten Balkon- und Verandapflanzen. Es sei nur an Pelargonien, Heliotrop, Nelken, Petunien, Begonien erinnert, um eine Vorstellung jener Pflanzengruppen wachzurufen.

Unter der Bezeichnung Succulente, „Saftpflanzen", sind in dem Verzeichnis von Haage & Schmidt die Arten vereinigt, die sich besonders für ein Kakteengärtchen eignen, soweit sie nicht so groß und umfangreich sind, daß sie, wie z. B. Agaven, auch als Kübel- oder Vasenpflanzen verwendbar sind.

Unter den Wasserpflanzen für Aquarien bietet jenes Verzeichnis besonders in den untergetaucht wachsenden Arten reizvolle Erscheinungen.

Gewisse deutsche Waldfarne empfehlen sich für schattig gelegene, windstille Balkone und Veranden, wenn man die Töpfe, in denen sie stehen, während des Winters im Freien mit Laub bedeckt. Derartige Farne erfordern viel Wasser und gelegentliches Verpflanzen, aber vertragen nur ganz geringe Mengen künstlichen Düngers in einer Mischung von

etwa (höchstens) 1 Gramm Dünger auf 2000 Gramm Wasser (2 Liter), wobei man jedoch nicht glauben darf, daß eine derartig beträchtliche Verdünnung des Düngemittels nicht wirkungsvoll sei.

Gleiches gilt auch für alle Palmen und besonders für Orchideen. Beide sind für häufige Gaben allergeringster Menge Kunstdüngers dankbar (1 Gramm auf 10 Liter Wasser); in Kulturhäusern ist allerdings das Gießen mit Wasser vorzuziehen, das durch vergorene Kuhmistjauche nur wenig, kaum hellgrün, gefärbt ist.

Die bekannten Erscheinungen der Zimmerpalmen eignen sich besonders für Einzelstellung in schönen Gefäßen. Dabei sei eine in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr verbreitete Art als besonders schön und bewährt hervorgehoben: Phoenix Roebellini. Die zierlichen Cocos Weddeliana bedürfen aufmerksamer Behandlung und einer mehr feuchten Luft, wenn sie dauernd erfreuen sollen. Alle Palmen sind gegen Zug und Sonnenbrand besonders empfindlich.

Unter den Nadelhölzern kommt als Topfpflanze für geschlossene Räume nur Araucaria excelsa in Betracht; für offene Räume auch andere Arten, besonders als junge Pflanzen in Töpfen.

Die Laubgehölze bieten uns brauchbare Schlingpflanzen für Balkon und Veranda, so Wildwein in verschiedenen Arten, Aristolochien, Actinidia, Glyzinen, Efeu, Schlingrosen – und auch die bekannte Yucca finden wir vom botanischen Standpunkt mit Recht im Verzeichnis für Laubgehölz angegeben, während sie ihrer Physiognomie und Schmuckwirkung nach besser zu den Topfblattpflanzen gerechnet wird. Hängepflanzen finden wir in fast allen Gruppen des hier oft genannten Pflanzenverzeichnisses für Vasen, Ampeln im Freien und in kühlen und warmen Räumen.

Bisher haben wir das Samenverzeichnis durchblättert; wenden wir uns dem Inhalt des Pflanzenverzeichnisses zu, so bietet sich für kühle und warme Wintergärten, geschlossene Veranden, Blumenfenster, Wohnräume, geschlossene Vorhallen eine solche Menge, daß jeder Versuch einer Aufzählung im Rahmen dieses Buches unvollkommen sein müßte. Die Abbildungen jenes Verzeichnisses bieten eine erfreuliche Unterstützung für den Nichtkenner, und ein Besuch in vielseitigen Handelsgärtnereien und Ausstellungen wird viel Anregung geben. Der Pflanzenfreund wird sich auf den verschlungenen Wegen der Schönheitsfülle leicht selbst hindurchfinden, wenn die Freude an allen diesen Schönheiten erst einmal erwacht und der Wunsch nach Besitz die Möglichkeiten der Erfüllung sieht.

Schlußwort.

Wenn ein Buch in die Welt geht, so empfindet sein Verfasser ähnlich wohl dem Erbauer eines Schiffes, das zum erstenmal den Hafen verläßt: die Wimpel flattern lustig im Winde. Der Erbauer hat wieder und wieder jede Einzelheit geprüft, und sein Gewissen ist ruhig; da kann er wohl eine stolze Freude empfinden, wenn das Schiff die Anker lichtet: „So hab' ich dich gewollt!" Und mit frohem Wunsch für glückliche Fahrt gedenkt er dankbar seiner Helfer am Werk: vor allem des Schiffsherrn – hier des Verlegers, der mit seinen Mitarbeitern die guten deutschen Voraussetzungen gab. In einem aber unterscheidet sich der Verleger vom Schiffsherrn, und damit will ich den Vergleich verlassen: während der Schiffsherr wünscht, daß sein Schiff reichbeladen so oft heimkehre, wie es ausfährt, muß der Verleger wünschen, daß kein Buch zu ihm zurückkommt. Was ich dazu vermochte, habe ich getan. Eins ist mir sicher: das Buch wird nicht *veralten*, weil es sich von allem fernhält, was nur flüchtiger Tagesmode dient. So wird man *die* Dinge, die Ausdruck der Unsicherheit einer neuerungssüchtigen Zeit sind, nicht darin finden, z. B. nicht das Schnipsel-Rokoko, nicht die neue Naturvölker-„Kunst" des Malens, Bildnerns (Futurismus), Bauens (Kubismus), nicht die niggerhaften Farbenstreifen und Zickzackformen, die der Jazzbandmusik entsprechen. Ist alles dies nur ein verwildertes Reis am Edelbaum der „Kunst", so ist alles Derartige besonders in der Blumenschmuck- und Raumkunst deutscher Art fremdwüchsig und zum Verdorren verurteilt. Der deutsche Himmel als Meister der Farbe und Form, die Natur als Wurzelboden auch unserer deutschen Seele sind immer noch nicht erschöpft und unerschöpflich.

Eine fast unbegrenzte Fülle von Bildern stand mir zur Verfügung; im ebengenannten Sinne habe ich gewählt. Ich habe allen zu danken, die mir Bilder überließen; sie sind bei jedem Bilde genannt. Besonderen Dank sage ich der Lehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau in Dahlem (Direktor Professor Theodor Echtermeyer) und dem Verband der Blumengeschäftsinhaber Deutschlands (Vorsitzender Max Hübner, Berlin).

Der Blumenkunstgewerbler möge aus dem Buche Vertiefung seines Berufes schöpfen und so den Weg finden zum Herzen der Blumenfreunde.

So fahre denn wohl, mein Blumenschiff!

J. J. Weber, Leipzig